

Nixon Visions av Kjartan Slettemark

En semiotisk inspirert kontekstanalyse

Ingrid Lyngmo



Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

November 2011

Veileder: Øivind Storm Bjerke

Forord

Den største takken går til min veileder Øivind Storm Bjerke. Tusen takk for oppfølging av prosjektet fra idé til ferdig resultat. Takk for konstruktiv kritikk, forslag til litteratur, gode råd, og gjennomlesning underveis frem til nå.

Takk til kunsthistoriker- og museumsdirektør Jan Åke Pettersson, som for to år siden tipset meg om at *Nixon Visions* ville være et interessant materiale for kunsthistorisk analyse.

Videre rettes en stor takk til fotograf Brita Olsson, som har fremskaffet private fotografier fra 1970-tallet spesielt til denne avhandlingen. Takk for at aktuelle bilder ble stilt til disposisjon – enkelte fotografier av *Nixon Visions* som ikke tidligere har vært publisert.

Tusen takk til Møyfrid Tveit ved Nasjonalmuseet, for å ha ansatt meg som prosjektmedarbeider i kobberstikksamlingen, slik at jeg har hatt muligheten til å kvalitetssikre, arbeide med, og studere *Nixon Visions* på nært hold.

Takk til kunsthistoriker Eivind Torkjelsson, som har brukt sin fritid på å vise meg *Nixon Visions* på Stortinget i Oslo.

Takk til Stortingets informasjonsavdeling for fotografier av *Nixon Visions* og supplerende informasjon.

Takk til Trondheims Kunstmuseum for fotografier av *Nixon Visions*.

Takk til kulturhistoriker Nina Espeseth Grønbrekk, for gjennomlesning, korrektur, og kommentarer til oppgaven.

Takk til Anne Lise Klausen, for en siste gjennomlesning av teksten.

Tusen takk til Stein Christian Midling-Jenssen, for all støtte underveis - og for at du og Erle Miriel har vist meg hva som er det viktigste i verden.

Ingrid

Mandal, 8. november 2011

1 INNLEDNING	1
1.1 FORSKNINGSHISTORIKK OG KILDER	2
1.1.1 Kilder i samtiden	2
1.1.2 Kilder etter 1970	3
1.2 AVHANDLINGENS MÅL OG PROBLEMSTILLING	8
1.3 PRESENTASJON AV SLETTE MARK OG AVHANDLINGENS EMPIRI	9
1.3.1 Kunstneren Kjartan Slette mark	9
1.3.2 Utvalg av forskningsmateriale	11
1.3.3 <i>Nixon Visions</i> som empiri	13
1.4 METODE OG TEORI	14
1.4.1 Gert Z Nordströms ytre-, indre-, og mottagerkontekst. Semiotikkens relevans for avhandlingen	14
2 KUNSTNEREN I OPPRØR MOT DET ETABLERTE – BILDENES YTRE KONTEKST I EN VIDERE FORSTAND	19
2.1 RICHARD NIXON OG AMERIKANSK POLITIKK PÅ 1970-TALLET - ET UTGANGSPUNKT FOR POLITISK KUNST?	20
2.1.1 Den politiske plakaten	20
2.1.2 Krigen i Vietnam	20
2.1.3 Watergate	21
2.2 KUNSTNERISKE UTTRYKK OG STRØMNINGER I TIDEN	23
2.2.1 Hva er politisk kunst?	23
2.2.2 Reklameplakaten	24
2.2.3 Pop-kunst – En kort redegjørelse av sentrale momenter satt i sammenheng med politiske kunstverk på 1970-tallet	25
2.2.4 Kunstens kritiske potensial og funksjon	27
2.2.5 <i>Av rapport fra Vietnam: Barn overskylles med brennende napalm. Deres hud brennes til svarte sår og de dør</i>	29
2.2.6 Oppsummering	30

3 BILDENES INDRE KONTEKST – EN SEMIOTISK INSPIRERT BILDEANALYSE AV <i>NIXON VISIONS</i>	31
3.1 ER BILDEANALYSE UPROBLEMATISK?	33
3.2 BILDEANALYSE AV UTVALGTE COLLAGER	35
3.2.1 <i>Nixon Visions</i> (1971) [ill. 1]	35
3.2.2 <i>Nixon Visions</i> (1971) [ill. 2]	37
3.2.3 <i>Nixon Visions</i> (1971) [ill. 3]	38
3.2.4 <i>Nixon Visions</i> (1971) [ill. 4]	40
3.2.5 <i>Nixon Visions</i> (1971) [ill. 5]	41
3.3 OPPSUMMERING AV BILDENES INDRE KONTEKST	42
4 BILDENES MOTTAGERKONTEKST – DEN OFFENTLIGE MOTTAGELSEN AV <i>NIXON VISIONS</i> PÅ 1970-TALLET	45
4.1 <i>NIXON VISIONS</i> PÅ EN UTENDØRS UTSTILLINGSARENA	46
4.1.1 Stockholm 1971 og 1972	46
4.2 ET UTVALG UTSTILLINGER I NORGE	47
4.2.1 Honningsvåg, galleri Aquarius 1971	47
4.2.2 <i>Nixon Visions</i> mottagelse i Honningsvåg	48
4.2.3 Oslo, UKS-utstillingen 1973	50
4.2.4 <i>Nixon Visions'</i> mottagelse i Oslo, UKS	51
4.2.5 Jan Hornes film om Slettemark, 1978	53
4.2.6 Mottagelsen av Jan Hornes film om Slettemark	54
4.3 BILDENES NÆRLIGGENDE OMGIVELSER	56
4.3.1 Gateplakater omkring i Stockholm versus kunstobjekter i galleriet	56
4.3.2 Gevalia – Et svensk produkt?	59
4.3.3 En forterpet utstillingsform og plagiat?	62
4.3.4 Kunstens funksjon – et vurderingsgrunnlag for <i>Nixon Visions</i> ?	65
4.4 MOTTAGERKONTEKSTEN - PÅVIRKES OPPFATNINGER AV KULTURELL KAPITAL OG SOSIALE MILJØER?	68
4.4.1 <i>Nixon Visions</i> politisk/retoriske uttrykk	70

5 BILDENES AVSENDERKONTEKST - EN KORT SKISSE AV POTENSIELLE PROBLEMSTILLINGER	75
5.1 BILDENES AVSENDERKONTEKST – SLETTE MARK VERSUS <i>NIXON VISIONS</i>?	75
5.2 ER <i>NIXON VISIONS</i> BEDRE EGNET SOM BLIKKFANG ENN SOM POLITISK TEKST?	77
AVSLUTNING	81
6.1 SEMIOTIKKEN SOM ANVENDT TEORI OG METODE – AVHANDLINGENS FUNN OG KONKLUSJON	81
VEDLEGG	
Oversikt over Slettemarks utstillinger med <i>Nixon Visions</i> 1971–1974	84
Litteraturliste	87
Vedlegg til illustrasjonsliste	92
Illustrasjonsliste	93
Illustrasjoner	97

1 INNLEDNING

I 1971 startet kunstneren Kjartan Slettemark med det kunstneriske prosjektet *Nixon Visions*. Utgangspunktet for *Nixon Visions* var en plakat av den daværende amerikanske presidenten Richard Nixon, satt sammen med en detalj fra en svensk kaffereklame for Gevalia. Prosjektet varte frem til 1974 og resulterte i flere ulike kunstverk uttrykt gjennom varierende sjangere. Kunstneren Slettemark har tidligere lagt premisser for hvordan *Nixon Visions*-kunstverkene har blitt tolket. Personen Slettemark har vært vel så viktig i fortolkningen av kunstverkene, som kunstverkene i seg selv.

Siktemålet for denne avhandlingen er å foreta en empirisk undersøkelse av et utvalg bilder fra perioden belyst med semiotikkens verktøy. Følgelig er verkene som analyseres en del av en serie på 64 collager fra 1971.

Analysen tar utgangspunkt i at en undersøkelse av kunstverkernes kontekst er nødvendig for å få best mulig innsikt i Slettemarks arbeider. Empirien vil derfor bli vurdert opp mot samtidens politiske og kunstneriske strømninger, og forstås slik sett som et samfunnsfenomen. *Nixon Visions* granskes derfor ikke bare som et kunstverk, men også som et kulturelt objekt. Undersøkelsen er gjort ut fra hypotesen om at bildene reflekterer samfunnet de har oppstått i, og siktemålet er å svare på om *Nixon Visions* kan regnes som sosial kritikk mot egen samtid.

Ved å gå i dybden på utvalgte utstillinger og kunstanmeldelser vurderes kunstverkernes posisjon i samfunnsdebatten, samt hvordan de var et bidrag på kunstfeltet. Analysen tar sikte på å bidra til å utvide kunnskapen og forståelsen av empirien som en del av sin samtid. Dette gjøres ved å avsløre betydningen av fire ulike nivåer kontekst. Gjennom studie av kunstverkets utforming og mottagelse, vil det være mulig å fortelle noe om verkenes potensiale i samtiden. Grunnen til at dette vektlegges er en hypotese om at konteksten vil være spesielt synlig i politiske kunstverk. Dette betyr ikke at *Nixon Visions* kun kan tolkes som en illustrasjon på politiske temaer, eller at verket ikke innehar estetiske verdier som kan stå alene. Avhandlingen vil derfor se på empirien i lys av det politiske innholdet og vurdere det som en skapende prosess med et estetisk resultat.

1.1 FORSKNINGSHISTORIKK OG KILDER

1.1.1 Kilder i samtiden

Nixon Visions var representert ved flere utstillinger i tidsrommet 1971 til 1974.¹ I kjølvannet av utstillingene ble det skrevet en rekke anmeldelser og bidrag til debatter rundt kunstverkene. Disse har vært en viktig kilde til innsikt i samtidens syn på politisk kunst. Datidens konservative og radikale avisorganer var middel for kunsthistorikere, kritikere og faglige personer som engasjerte seg i debatten som oppstod.

Erik Egeland var kulturskribent og kultureddaktør i Morgenbladet på 1960-tallet. Egeland skrev i 1969 boken *Kunsten i kaos*, der han argumenterte mot deler av den moderne og politiske kunsten, inkludert Slettemarks arbeider. Etter 1970 var Egeland tilknyttet Aftenposten som kunstkritiker. "Slettemark i UKS" (1973), "Slettemark i fjernsyn" (1978), og "Når en kunsthistoriker undertrykker seg selv" (1978), var artikler på trykk som Egeland bidro med til debatten rundt *Nixon Visions* som politisk kunstverk.

Harald Flor var kunstkriker og skribent tilknyttet Dagbladet på 1970-tallet. Flors artikler "Maktbilder og billedmakt" (1973), og "Ut av kunsten – bort med ytringsfriheten" (1978), var sentrale artikler om *Nixon Visions*.

Pål Hougén var kunsthistoriker, førstekonservator ved Munch-museet på 1960-tallet og direktør ved Oslo kommunes kunstsamlinger på 1970-tallet. Han skrev i 1978 en rekke innlegg i Aftenposten som en del av den pågående diskusjonen om *Nixon Visions*. "Om en kunstner og en kritiker" (1978), "Gott mit uns" (1978), og "Er Arbeiderparti folk de beste malerne?" (1978), var artikler som omhandlet Slettemark og *Nixon Visions*.

Kunsthistorikeren Stig Andersen bidro til debatten med artikkelen "Nixons 60 ansikter" (1973).

Malerikonservator og kunsthistoriker Erling Skaug skrev "En kritiker og nok en kritiker" (1978), og "Hvor er det blitt av Slettemark?" (1978).

Kunsthistoriker Karin Blehr kan også nevnes som bidragsyter i debatten med artikkelen "Kjartan Slettemark" (1973).

Enkelte aviser trykket leserinnlegg med meningsytringer fra publikum som hadde sett Slettemarks utstillinger. Foruten Morgenbladet, Aftenposten og Dagbladet trykket også andre presseorganer artikler i forbindelse med Slettemarks utstillingsvirksomhet på 1970-tallet.

¹ For fullstendig oversikt, se vedlegg, 84.

Verdens Gang skrev om *Nixon Visions* blant annet i artiklene ”Slettemarks Nixon neppe opphissende” (1973) og ”Kjartan Slettemark på tilbud i UKS: Politimesteren vrir seg, Kulturrådet til unnsetning” (1973).

Norges Handel og Sjøfartstidende (nå Dagens Næringsliv) trykket bidragene ”Montasjer og kunst” (1973) og ”Hvordan en myte kan oppstå” (1978).

En annen meget sentral artikkel, ”Slettemark/Nixon – og friheten” ble skrevet av Jan Erik Vold i 1973, og publisert i tidsskriftet Vinduet.

Mellom 1971 og 1974 ble *Nixon Visions* stilt ut ved flere anledninger i Sverige. Dagens Nyheter var blant de som viet prosjektet oppmerksomhet i pressen. Ut fra artiklene som ble trykket i det aktuelle tidsrommet kan man lese en generell debatt om datidens politiske kunst. Artikkelen ”En fadermördare och en dräpande naivist” (1971) skrevet av kunstner og kunstkritiker Jan Olof Mallander, viet en hel side til Slettemarks Nixon-prosjekt.

I 1974 laget tv-produsenten Jan Horne en film om Slettemark for NRK. Dokumentaren ble samme år fjernet fra sendeprogrammet, og ble først vist på statskanalen fire år senere som et innslag i en serie om politisk kunst.² Arbeidet med *Nixon Visions* stod sentralt i dokumentaren. Filmens format var utradisjonell i sin presentasjon av kunstneren og hans utfoldelse. Den var klippet sammen av ulike seanser der Slettemark arbeidet med tilhørende musikk, og uten at kunstneren selv forklarte verkene eller ble intervjuet. Dokumentaren og Slettemarks kunst ble gjenstand for en lang avisdebatt mellom de nevnte personene Erik Egeland, Pål Hougen, Erling Skaug og Harald Flor.

1.1.2 Kilder etter 1970

Tidligere akademisk forskning om Slettemark er skrevet av kunsthistoriker og museumsdirektør Jan Åke Pettersson. Hans magisteravhandling fra 1984 tar for seg Slettemarks kunst i perioden 1964-1967. I Petterssons avhandling blir Slettemarks skolerung og omstendighetene som ledet frem mot hans gjennombrudd vektlagt. Magisteravhandlingen inneholder en grundig analyse av Slettemarks gjennombruddsbilde *Av rapport fra Vietnam* og mottagelsen av kunstverket. Petterssons avhandling baserer seg på en studie og samarbeid med kunstneren selv, der Slettemarks egen redegjørelse og uttalelser står sentralt. Pettersson skriver at uten dette hadde teksten i beste fall blitt et ufullstendig bilde på historien.³ Magisteravhandlingen omtaler enkelte konkrete hendelser i forbindelse med *Nixon Visions*.

² Filmen ble vist på NRK søndag 2. april 1978.

³ Jan Åke Pettersson, ”Tillintetgjørelsen av det rationalistiska universet – Kjartan Slettemarks konst 1964-1967”, (Magisteravhandling, Universitetet i Oslo, 1984), VIII.

Det gjelder utvalgte utstillinger der collagene var representert sammen med *Av rapport fra Vietnam*, samt et utdrag fra debatten i kjølvannet av Jan Hornes film om Slettemark i 1978.

Til Slettemarks omfattende utstillingsvirksomhet er det trykket en rekke tekster som i hovedsak også er skrevet av Pettersson. Katalogen til utstillingen *Titta jag sett* (1982) er den mest sentrale. Teksten ser nærmere på ulike deler av Slettemarks virke, inkludert *Nixon Visions*. Under avsnittet ”Visjoner av Nixon” i katalogen beskriver Pettersson Slettemarks kunstneriske prosess som ”en inngående visuell studie av Nixons mentale helse”, og ”en søken etter Nixons sanne identitet bak det blankpolerte ytre”.⁴ Pettersson gjennomgår også kunstnerens egenuttalte hensikter med Nixon-prosjektet, samt en kort redegjørelse for teknikk og mulige kunstneriske referanser til Andy Warhol og William S. Burroughs.

Boken *Kjartan Slettemark* (2009) består av fotografier tatt av Brita Olsson, og tekst skrevet av Idun A. Husabø og Susanna Slöör. Fotografiene er fra Slettemarks liv og kunstneriske praksis. Boken er en viktig fotografisk kilde som dokumentasjon av performancer, utstillinger og hendelser fra Slettemarks liv. Innholdet i selve teksten byr ikke på noen grundig gjennomgang eller analyse av Slettemarks kunstverk.

Ph. D. i teatervitenskap Boel Christensen-Scheel har gitt ut et essay i bokform; *Kjartan Slettemarks Nixon Visions** (2010). Denne teksten tar for seg bildene i en bred sammenheng og drar paralleller til ulike kunstneriske retninger på 1900-tallet. Christensen-Scheel tolker *Nixon Visions* ut i fra begreper som ”neo-eksistensialisme” og ”schizoanalyse”.⁵ Essayet ser på flere mulige tilnærminger til Slettemarks prosjekt, men iscenesettelsen av kunstneren og forholdet mellom kunstnerens personlighet og produksjon står sentralt. Christensen-Scheels tekst vektlegger med andre ord performance, happenings og sammenhengen mellom Slettemarks liv og virke.

Flere sentrale bøker omtaler *Nixon Visions*. *Norsk Maleri 70-tallet* (1980) av Bjørn Melbye Gulliksen, Even Hebbe Johnsrud og Gunnar Sørensen drøfter kort Slettemarks Nixon-prosjekt i sammenheng med *Av rapport fra Vietnam* og i forbindelse med en utstilling i 1973.

⁴ Jan Åke Pettersson, ”Konstens Kosmo-Politiske Identitets-NoMad: En Retrospektiv Peep Show”, i *Titta jag sett*, (Trondheim: Trondhjems Kunstforening, Haugen og Maning A/S Norge, 1982), 17.

⁵ Boel Christensen-Scheel, *Kjartan Slettemarks Nixon Visions**, (Oslo: Torpedo Press & Ctrl+Z Publishing, 2010), 11, 44-60; Boel Christensen-Scheel, ”Mobile Homes – Perspectives on Situatedness and De-Situatedness in Contemporary Performative Practice and Theory”, (Ph. D. avhandling, Universitetet i Oslo, 2009), 225-227. Begrepet ”neo-eksistensialisme” innebærer et ønske om å virke utenfor det definerte området for kunst. Det vil si en vending mot livet, mot subjektets erfarings- og opplevelsesverden som materiale, slik som Christensen-Scheel skriver. Hun presenterer dette begrepet i sin Ph. D. avhandling. Med begrepet ”schizoanalyse” menes en tilnærming til subjektet ved en eksistensiell kompleksitet som anerkjenner det foranderlige menneskesinnet. I sammenheng med Slettemarks kunstverk vil dette si at Nixon-prosjektet nærmest fremstår som terapeutisk øvelse, der kunstneren setter seg i presidentens sted og sin egen identitet.

I boken *Med kunst som våpen: Unge kunstnere i opprør 1960-1975* (2007) skrevet av Gerd Hennum gjøres et sammendrag av enkelte hendelser rundt Nixon utstillingene.⁶

I kunsthistoriske opplagsverk og litteratur blir det i størst grad referert til Slettemarks gjennombruddsbilde *Av rapport fra Vietnam* i omtaler av kunstnerens virke. *Nixon Visions* blir oftest kort nevnt.

Slettemarks kunstneriske produksjon og praksis er omtalt i utallige artikler og tekster i både antologier, utstillingskataloger, tidsskrifter og aviser. Det vil være for omfattende å redegjøre for alle disse, fra hans gjennombrudd og frem til i dag. Relevansen og verdien vil også være varierende for denne avhandlingens tema og problemstilling.

I tillegg til overnevnte skrevne kilder er det produsert ulike dokumentarfilmer om kunstneren. For at kilder ikke skal bli uoversiktlige eller overskride avhandlingens ramme, vil det bli sett bort fra artikler skrevet om kunstneren og *Nixon Visions* etter 1978.

I skrevne kilder om Slettemarks kunst er den mest fremtredende tolkningen gjort ut fra et biografisk perspektiv. Dette gjelder artikler, utstillingskataloger, teksten i Olssons fotografiske bok og Christensen-Scheel essay. Kunstnersubjektet fremstår som den mest betydningsfulle delen av selve verkene og tolkningen av disse. Slik tolkning har også dominert behandlingen av *Nixon Visions*. Empirien sett i lys av det politiske innholdet, forholdet mellom det kontekstuelle og innholdsmessige i bildene, samt verkenes mottagelse i sin samtid har tidligere blitt viet mindre oppmerksomhet. Publiserte tekster og senere artikler om kunstneren har i hovedsak hatt en tendens til å generalisere selve kunstverkene og fokusere på iscenesettelsen av Slettemark som kunstner.

Jan Åke Pettersson er den fremste kjenner av Slettemarks liv og kunst. Hans sentrale tekster har i stor grad belyst den biografiske delen av Slettemarks liv, noe kunstnerens egen redegjørelse har bidratt til. Denne avhandlingen bygger imidlertid ikke på informasjon fra kunstneren selv, men er derimot en analyse av materiale og skrevne kilder som foreligger om avhandlingens empiri i det gitte tidsrom. Ved å fokusere på kunstverkene, samt vektlegge Slettemarks personlighet og egenuttalte hensikter i mindre grad, tar avhandlingen sikte på å belyse en viktig del av Slettemarks kunstnerskap som tidligere synes å ha kommet i andre rekke. Avhandlingen har ingen ambisjon om å presentere en fullstendig utredning for årene 1971-1974 i Slettemarks kunstneriske prosjekt, heller ikke forsøke å komme til bunns i kunstnerens hensikt med bildene. Det vil være problematisk å få tilgang til kunstnerens

⁶ Gerd Hennum, *Med kunst som våpen: Unge kunstnere i opprør 1960-1975*, (Oslo: Schibsted Forlagene, 2007), 177-179, 213-216.

intensjon, fordi Slettemark ikke lenger lever og han ikke kan spørres direkte. Tankene om en eventuell idé vil også kunne forandre seg, og ikke nødvendigvis være den samme nå som den opprinnelig var på 1970-tallet.

Samlet sett fremstår denne avhandlingen som et kompromiss mellom tradisjonell måte å skrive kunsthistorie på, der bildeanalyse og verkenes mottagelse står sentralt, og en tolkning basert på teoretiske innfallsvinkler. Med tradisjonell kunsthistorie menes det at det vil foretas en kronologisk gjennomgang av utvalgte sentrale momenter i *Nixon Visions* hendelsesforløp på 1970-tallet. Den teoretiske delen utgjøres av begreper og forståelseshorisonter hentet fra semiotikken.

Den franske semiotikeren Roland Barthes tekst *Bildets retorikk* (1964) bygger på tanken om å overføre semiotikkens lingvistiske metode til et ikke-språklig materiale. Barthes ideer har blitt stående som noen av de mest sentrale innenfor semiotisk tankegang. Det gjelder også tekster av den italienske semiotikeren Umberto Eco. Eco benytter en teori om å knytte ulikt tegninnsinnhold til kulturelle enheter. Med dette menes en kollektiv representasjon som organiserer folks sosiale virkelighet.⁷ Eco bygger på mange måter ut Barthes modell ved å benytte kulturelle konnotasjoner. Det er disse som muliggjør det sosiologiske studiet av bilder og tolkning av mottagernes oppfatning rundt et bilde.

Både Eco og Barthes tekster ble tidlig oversatt til svensk. Det er derfor ikke vanskelig å tenke seg at flere lot seg inspirere av deres ideer. Den svenske professoren i bildepedagogikk, medie- og kommunikasjonsvitenskap, Gert Z Nordström har skrevet flere bøker om hvordan man kan forstå bilder og avdekke deres innhold. Nordström har arbeidet ved Mälardalens høyskole og vært professor på høyskolen for læring og kommunikasjon i Jönköping. Selv er han også utøvende kunstner.⁸ I bøkene *Bildespråk og bildeanalyse* (1983) og *Rum relation retorik* (1996) presenterer Nordström en semiotisk inspirert tolkningsmodell, der både Charles Sanders Peirce, Barthes og Eco er viktige premissleverandører.

Det er Nordströms bøker som benyttes til rammeverk for denne avhandlingen. Det vil si at oppbyggingen, analysen og begrepsbruken hviler på modellen Nordström presenterer i sitt forfatterskap. Utover nevnte teoretikere, artikler og kunstkritikk, vil avhandlingens argumentasjon bygges på kunsthistorisk litteratur skrevet av Gunnar Danbolt og Siri Meyer, samt Torsten Bergmark og Ernst Fischer.

⁷ Umberto Eco, *Den frånvarande strukturen: Introduktion till den semiotiska forskningen*, (Lund: Bo Cavefors bokförlag, 1971).

⁸ Gert Z Nordström, *Gert Z Nordström*, <http://www.gzn.se/> (oppsøkt 28. september 2011).

Avhandlingen er inspirert av semiotikken og dens begrepsapparat. Det kan innvendes at en sammenslåing av semiotikk og bildeanalyse innlemmes i konflikten som tidligere har oppstått mellom disse to paradigmene. Spørsmålet er om metoder opprinnelig beregnet på lingvistikken kan egnes på visuelt materiale.⁹ Semiotikken har sine røtter som vitenskap i det lingvistiske, men det betyr ikke at den avstår fra å se på visuelle kvaliteter. Analysemodeller basert på semiotikken har for ofte startet med en beskrivende gjennomgang, der det er ansett som vel så viktig å forklare form, teknikk og utførelse som symbolske betydninger. En nærmere drøfting av konflikten mellom lingvistik og estetikk med følgende problemstillinger, vil imidlertid overskride denne avhandlingens rammer. Valget om å bruke den overnevnte tilnærming impliserer derfor at undersøkelse av kunsthistorisk empiri og semiotisk teori kan sameksistere.

Målet med denne teksten er ikke å tolke frem en endelig sannhet om verkene, eller finne et avgjørende svar. Ønsket er derimot å undersøke *Nixon Visions* som kunstverk på 1970-tallet gjennom detaljer som omhandler selve bildene, samt helheten i den samfunnsmessige og kunstneriske konteksten. Det vil tas utgangspunkt i en hypotese om at bildenes ytre kontekst, de politiske og samfunnsmessige strømningene i samtiden, var avgjørende for verkets tilblivelse. Videre vil det argumenteres for at selv om verkene er skapt ut fra politisk motstand er de ikke låst på 1970-tallet, eller uforståelig for oss som betrakter bildene i dag.

Når det gjelder å finne meningsinnholdet i et verk vil man som betraktere, eller kunsthistorikere, ikke nødvendigvis forstå bilder likt. Ut fra dette synspunktet vil det være vanskelig å finne verkenes *endelige* meningsinnhold. En semiotisk tilnærming til bildenes budskap forutsetter heller ikke at verkenes indre ligger i bildene som noe en betrakter uproblematisk kan avdekke. Budskapet blir snarere bygget opp gjennom tegnenes organisering i forhold til hverandre og gjennom referanser til verden rundt. Siktemålet er å studere bildene som interessante kunstneriske objekter, uten at det betyr at et uttømmende svar om *Nixon Visions* ligger skravert på bildenes overflate.

Som publikum har man kun tilgang til selve bildene og historien de inngår i og ikke kunstnerens bevissthet. Likevel handler ikke møtet med *Nixon Visions* bare om synsinntrykk.

⁹ W.J.T Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1987). Til denne konflikten kan det nevnes at kunsthistorikeren W. J. T Mitchell, for eksempel mener at semiotikken har mislykkes. I følge Mitchell vil semiotikken alltid gi lingvistikken førsterett. Den blir ikke en generell teori og vil ikke greie å si noe viktig om bildet. Mitchell mener semiotikken feiler i sitt forsøk på å bli en vitenskap.

Målet er å involvere en aktiv fortolking som ser på sosiale krefter, historisk kontekst og kunstneriske forutsetninger som kan ha vært med på å skape bildene. I denne avhandlingen er det forståelsen av *Nixon Visions* som politiske verk som vil bli vektlagt. Bildene analyseres som estetiske objekter med semiotikkens verktøy. Biografiske omstendigheter vil spille en mindre rolle. Kun innledningsvis i presentasjonen av Slettemark vil noen sentrale hendelser fra kunstnerens liv nevnes.

1.2 AVHANDLINGENS MÅL OG PROBLEMSTILLING

De overordnede problemstillingene og hypotesene som drøftes nærmere er:

Er *Nixon Visions* et eksplisitt politisk kunstverk og et resultat av samfunnsmessige og politiske forhold i perioden fra 1971-1974? Kan bildene i så fall tolkes som estetiske objekter, eller vil det politiske innholdet overskygge kunstverkene? Ble bildene forstått som politiske meningsytringer, eller kunstobjekter i sin egen samtid?

Tre hovedområder legges til grunn for å forske på *Nixon Visions*. Disse tre temaene vil bidra til å belyse problemstillingene.

- I. Den samfunnsmessige konteksten sees i lys av kunstneriske og politiske forutsetninger ved en redegjørelse av sentrale hendelser i tiden.
- II. *Nixon Visions* tolkes som fysiske kunstneriske objekter gjennom en semiotisk inspirert bildeanalyse.
- III. Mottagelsen av *Nixon Visions* i samtiden granskes gjennom skrevne kilder fra 1970-tallet. Det vil drøftes hvordan verkene betydning oppstod i samtiden ved bildenes mening og innhold.

Under disse områdene er det flere ulike spørsmål som stilles i arbeidet med å tolke *Nixon Visions*:

I.1 Hvilke forhold i samtiden kan ha inspirert og hatt betydning for *Nixon Visions*-prosessen?

II.1 Hvilke formale og symbolske virkemidler benyttet kunstneren seg av? Hvilke budskap innehar verkene? Har verkene estetiske kvaliteter som kan vurderes isolert fra det politiske innholdet?

III.1 Hvilken mottagelse fikk *Nixon Visions* i det offentlige? Bidro en kunstnerisk uttrykksform som *Nixon Visions* til å vekke publikums bevissthet? Hvilken posisjon inntok bildene den politiske debatten?

1.3 PRESENTASJON AV SLETTE MARK OG AVHANDLINGENS EMPIRI

1.3.1 Kunstneren Kjartan Slettemark

Kunstneren Kjartan Slettemark (1932-2008) var født i Norge, men virket som kunster i Stockholm siden 1959. Slettemark fikk sitt kunstneriske gjennombrudd i Norge i 1965 med bildet *Av rapport fra Vietnam: Barn overskylles med brennende napalm. Deres hud brennes til svarte sår og de dør* (1965) [ill. 14]. Mellom to røde lepper hang et amerikansk flagg smurt inn i blod og en lemlestet dukke under ordet "VIETNAM". Bildet ble utstilt gjennom Unge Kunstneres Samfund foran Stortinget i Oslo og utløste sterke reaksjoner blant publikum og konservativ presse. Til tross for at verket ble fysisk angrepet med øks og forsøkt ødelagt, ble bildet viktig for oppfatning av både ytringsfrihet og samtidskunst.¹⁰ I ettertiden har *Av rapport fra Vietnam* blitt stående som et engasjert politisk bilde, og har ved flere anledninger blitt fremhevet som et av de mest betydningsfulle kunstverk i etterkrigstidens norske kunsthistorie.¹¹ Grunnet sin posisjon som et betydelig politisk verk fungerer bildet som en illustrasjon på hvordan kunst ble influert av politikk på 1960- og 1970-tallet. *Av rapport fra Vietnam* ble stående som forløperen for protestkunsten som gjorde seg gjeldene i de følgende årene.

Etter 1965 og frem til sin bortgang var Slettemark en svært produktiv og skapende kunstner. Hans kunstneriske virke synes å ha en dobbel funksjon. Flere har tatt hans kunst til inntekt for kritikk mot samfunn, livsstil og tenkning, samtidig som den fremstår som et middel for Slettemarks egen indre frigjøring fra ensidig rasjonalistisk kultur.¹² Dette ble spesielt nedfelt i kunstnerens bruk av utradisjonelle materialer som plast, søppel, tre, metall og matvarer. Slettemarks mest benyttede uttrykksmiddel var likevel han selv og bruken av egen kropp i kunsten. Private opplevelser var ofte utgangspunkt for hans virke. Alt fra

¹⁰ Nina Denney Ness, "Kjartan Slettemark", i *Fantastisk politikk: Kunst i turbulente tider*, red. av Marianne Yvenes, (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2006), 60.

¹¹ Gerd Woll, "Kan kunst forandre verden?" i *Engasjert Kunst: Billedkunsten speiler samfunnet*, (Oslo: Labyrinth Press, 1999), 120; Jon Ove Steihaug, *Kunstpolitikk på norsk 70-tallet revisited*, *Kunstkritikk*, 27. august 2003, <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/kunstpolitikk-pa-norsk-70-tallet-revisited/> (oppsøkt 15. mars 2011); Thorleif Andreassen, "12 viktigste siden Munch", *Aftenposten*, (23. september 2005), 6. I 2005 ble *Av rapport fra Vietnam* kåret av en kunsthaglig jury, til ett av de tolv viktigste kunstverk i Norge etter Munchs tid.

¹² Nasjonalgalleriet, *Norsk kunstnerleksikon: Bildende kunstnere, arkitekter, kunsthåndverkere*, Bind 3 N-SO, (Oslo: Universitetsforlaget AS, 1986), 600-603.

mennesker Slettemark kjente, politikere, hverdagslige objekter og samfunnet for øvrig, ble nedfelt i hans kunstverk. Med et ønske om å bryte ned skillet mellom kropp og sjel, kunst og liv, ble Slettemark et selverklært kunstverk, og blant de første i Norden som benyttet seg av kroppskunst og performance. Personen Slettemark ble i så måte direkte involvert som en betydelig del av sin kunst. Med symbolske handlinger og happenings rettet han flere kritiske angrep mot de etablerte normene i samfunnet; religiøse, kunstneriske og politiske institusjoner.

I årene som fulgte etter *Av rapport fra Vietnam* fikk verken Slettemark eller hans prosjekter noen varm mottagelse i Norge. Slettemarks originale utseende og uvanlige kunstaktiviteter ga liten økonomisk inntekt. Til tross for dette mottok kunstneren jevn omtale i media. I 1968 ble Slettemark nødt til å henvende seg til sosialvesenet i Sverige for hjelp. I dette mye omtalte møtet ble han henvist til psykiatrien, der Slettemark ble vurdert og gitt diagnosen ”borderline case”, angivelig fordi han balanserte mellom det normale og ”ytterlighetene”. Slettemark fikk resept på Hibernal, en beroligende antipsykotisk medisin.¹³ Dette skal ha vært kunstnerens utgangspunkt for utstillingen *Kjartans psykiske uhelse – et borderline case* (1969), og performansen, *Lesson in the Art of Falling* (1969) [ill. 31].¹⁴

Eksemplene viser at hendelser fra Slettemarks liv ble utgangspunkt for hans kunstneriske produksjon. Borderline-kunstverkene var ikke enestående tilfeller. Slettemarks kunstneriske utfoldelse stod stadig i konflikt med offentligheten. Årene som ledet frem mot *Nixon Visions* var i følge kunstneren opprivende fordi han til stadighet måtte forsvare sin kunstneriske frihet.¹⁵ Slettemarks egen vurdering var at han var utsatt for øvrighetens trakassering i møtet med sosialvesenet og psykiatrien. Byråkrati på ulike nivåer, politiske, administrative, og det han selv oppfattet som kunstbyråkrati, gjorde at tilværelsen opplevdes vanskelig.¹⁶

Som Jan Åke Pettersson poengterer, ble Slettemark oppfattet som grensesprengende og uforutsigbar i det han foretok seg. Kunstneren forsøkte heller ikke å tilpasse sin person eller arbeider til tidens krav og forventinger.¹⁷ Den allmenne oppfatningen bar tidligere preg av skeptisk oppfatning rundt Slettemark og hans produksjon. Dette har trolig sammenheng

¹³ Pettersson, ”Konstens Kosmo-Politiske Identitets-NoMad”, 12-16.

¹⁴ For nærmere illustrasjoner, se Brita Olsson, *Kjartan Slettemark: Kunsten å falle*, med bidrag av Idu A. Husabø og Susanna Slöör, (Leikanger: Skald forlag AS, 2009), 94-103.

¹⁵ Jan Åke Pettersson, ”Konstens Kosmo-Politiske Identitets-NoMad”, 12-16.

¹⁶ Med kunstbyråkrati menes teoretikere, kunstkritikere i media og juryer (Bildende Kunstners Styre), til for eksempel Høstutstillingen.

¹⁷ Jan Åke Pettersson, ”Kjartan Slettemarks kropp”, i *Kjartan Slettemark: Bodies*, (Tønsberg: Haugar Vestfold Kunstmuseum, 2002), 3.

med at Slettemark hele tiden beveget seg utenfor det som ble regnet for tradisjonelt. Kunstneren arbeidet i flere ulike sjangere; maleri, skulptur, collage, trykk, performance, installasjonskunst, film, foto, tekstiler, naturelementer og konseptkunst. Slettemarks bruk av materialer og ulike sjangere var ikke spesielt utbredt innen kunsten i Norge og Sverige på 1960- og 1970-tallet. Det ble nærmest umulig å definere eller plassere Slettemark innefor en enkelt kunstnerisk kategori.

Til tross for at Slettemark var en kunstner som virket ut i fra seg selv og sine egenartede prinsipper, må det legges til grunn at han lot sin kunst influeres av historiske og samtidige kunstneriske uttrykk. Behandlingen av mulige kunstneriske forbilder begrenses her til noen få eksplisitte kunstneriske retninger. Spesielt pop-kunsten sees på som mulig inspirasjonskilde for *Nixon Visions* estetiske kvaliteter. Valget om å rette fokus mot denne kunstneriske strømmingen ble lagt i verkenes egen samtid, der denne koblingen fremstår som sentral i bildenes mottagelse.

1.3.2 Utvalg av forskningsmateriale

Avslutningsvis i denne avhandlingen presenteres en rekke av Slettemarks Nixon arbeider i et eget illustrasjonsbilag. Dette gjelder også utvalgte bilder tatt i forbindelse med utstillinger på 1970-tallet. Fotografiene er tatt av Brita Olsson og enkelte av disse har ikke vært publisert tidligere.

Perioden fra 1971 til 1974, og arbeidet med *Nixon Visions*, var en fremtredende del av Slettemarks kunstneriske virke. Prosjektet var en pågående foranderlig prosess som resulterte i flere kunstverk av ulik karakter.¹⁸ Det er følgelig ingen enkel oppgave å skulle følge Slettemarks produksjon, selv innenfor en tidsramme på fire år.

I startfasen av prosjektet var det en serie collager av to kombinerte plakater som utgjorde kunstnerens arbeidsmateriale. Ut i fra disse første bildene ble det igjen trykket opp flere plakater. I enkelte variasjoner over plakatene ble det tilført egne områder nederst på bildet for plassering av tekst. Ulike slagord som; ”Gevalia dricks mest”, ”Sugen?”, ”Speed kills!” og ”Hur har han mage?” ble uthevet med fete typer.¹⁹ Disse var imidlertid i størst grad representert ved offsettrykk, og ikke collager bestående av ulike utklipp.

¹⁸ Det kan nevnes at Slettemark har tematisert Nixon arbeider etter 1974. For eksempler, se Jan Åke Pettersson, *Kjartan Slettemark: Permanent Haugart 2004-2006*, (Tønsberg: Haugar Vestfold Kunstmuseum, 2004), 10-18.

¹⁹ For eksempler på disse fotografiene, se [ill. 42]-[ill. 45].

Slettemarks varierende materialebruk ble nedfelt i *Nixon Visions*, der kunstverkene fra perioden omfatter collage, plakater, dukker, performance, happenings, klær, malerier, emaljebilder og trykk. Disse kunstverkene illustreres til sist i avhandlingen:

- I. Maleriet *Portrett* (1972) [ill. 15]
- II. Emaljebildet *Normal* (1973-1974) [ill. 16]
- III. Emaljebildet *Det måsta löna sig att motarbeta* (1973-1974) [ill. 17]
- IV. Emaljebildet *Multi* (1973-1974) [ill. 18]
- V. Emaljebildet *Krimilnalvården* (1973-1974) [ill. 19]
- VI. Emaljebildet *Mums* (1972) [ill. 20]
- VII. Liografi av Nixon [ill. 21]

Slettemarks kunst bygget på alternative løsninger, og *Nixon Visions* som kunstneriske objekter er også et resultat av dette. Mangfoldigheten av symboler og forskjellige uttrykksformer i prosjektet er omfattende.

I 1974 fikk Slettemark laget et eget Nixon pass [ill. 22]. Passet ble forfalsket med et bilde av Nixon og Slettemark selv. Se [ill. 23], [ill. 24] og [ill. 25]. Fotografiet av Nixon var det samme som ble brukt som utgangspunkt for collagene. Slettemarks skjegg og panne ble klippet ut fra et passfoto av kunstneren og lagt over bildet av Nixon. Teknikken var en manuell kombinasjon og ble utført ved at overgangene mellom de ulike elementene ble gjort dusere ved å tegne rundt overgangene. Deretter ble det tatt et nytt fotografi av bildet. Passet ble et konseptuelt kunstverk som markerte avslutningen på Nixon-prosjektet.

Nixon Visions som visuelt materiale er allsidig og interessant for en kunsthistorisk analyse. Likevel er det for mange forskjellige variasjoner over motivet til å kunne gjøre en grundig gjennomgang av alle innen en masteravhandlings rammer. Det vil bli en for omfattende, om ikke en umulig oppgave, å kartlegge alle de ulike *Nixon Visions* objekter og plakater Slettemark laget gjennom fire år.

For å innskrenke det empiriske materialet vil avhandlingen kun fokusere på serien collager som tok utgangspunkt i en amerikansk valgplakat av president Nixon fra 1968. Analysen vil konsentrere seg om et utvalg av de første plakatene Slettemark laget i *Nixon Visions* serien. Collagene er representert i flere forskjellige museers samlinger.²⁰

²⁰ *Nixon Visions*-collagene er for eksempel representert i samlinger hos; Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i Oslo, Stortinget i Oslo, Trondheim Kunstmuseum, Bergen Kunstmuseum, Kulturrådet, Moderna Museet

1.3.3 *Nixon Visions* som empiri

Serien av collager som utgjør denne avhandlingens empiri, er en kombinasjon mellom et fotoportrett av president Nixon, og en detalj fra en svensk kaffereklame for Gevalia.

Slettemark hadde fått valgplakaten med presidenten gratis av den amerikanske ambassaden i Sverige på begynnelsen av 1970-tallet. Kaffereklamen hang som plakater på ulike steder i Stockholm og var på trykk i forskjellige blader og aviser. Annonsene fremstilte vakre kvinner som holdt opp kaffekoppen under slagord som ”Gevalia ger kaffe glädje” og ”Gevalia för varje smak”.²¹ I flere av reklamene var Lill Babs den avbildede kvinnen.²²

Elementet fra Gevalia-plakaten som ble brukt i *Nixon Visions* var kvinnehånden med kaffekoppen. Denne detaljen ble kombinert med Nixons valgplakat, limt på nederst til venstre slik at det så ut som det var presidentens hånd som holdt kaffekoppen. Hånden ble en integrert, fast del av Slettemarks nye plakat. Plasseringen av elementet gjør at det ved første øyekast kan se ut som Nixon selv holder kaffen opp til ansiktet. Det er likevel ingen tvil om at dette er en kvinnehånd. Håndleddet er smalt, fingrene lange og slanke, og man kan skimte rød neglelakk på tommelen.

Et avfotografert bilde av kombinasjonen var grunnlaget for en offsettrykket plakat i 240 eksemplarer. Teknikken med offsettrykk er spesielt egnet for trykksaker i store opplag og metoden er relativt enkel. Følgende ble de 240 plakaten klippet i mindre deler som igjen ble klippet og limt sammen. Resultatet var 64 ferdige collager.²³ Flere av collagene signerte kunstneren med ”Kjartan 71”, men dette er ikke gjennomført konsekvent for samtlige eksemplarer. Bildene er heller ikke nummerert som del av en serie.²⁴

Til tross for at det ville vært utfordrende og spennende å analysere de 64 første bildene i *Nixon Visions* serien, ville dette langt på vei overskride rammene for denne teksten. For å illustrere variasjonen i motivet tar analysen utgangspunkt i fem ulike bilder som representanter for collagene. Bildene som analyseres faller under fellesbetegnelsen *Nixon Visions*. Kunstverkene vil for ordens skyld refereres til som *Nixon Visions* [ill. 1]-*Nixon Visions* [ill. 13].

i Stockholm, og Göteborgs Konstmuseum. I tillegg er collagene kjøpt inn til private kunstsamlinger, som for eksempel hos Norsk Hydro.

²¹ Nordiska museet, *Vakuumbryggare, februari 2003*,

<http://www.nordiskamuseet.se/publication.asp?publicationid=3618>, (oppsøkt 14. januar 2011).

²² Lill Babs (1938-) er en svensk sanger og skuespiller som siden 1950-tallet har vært rikskjendis i Sverige.

²³ Disse opplysninger er gitt av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

²⁴ Collagene på Nasjonalmuseet er grundig studert og disse er av de signerte eksemplarene. Studie av eksemplarene på Stortinget viste derimot at disse ikke var signert. Som følge av at dette ikke virker konsekvent gjennomført fra kunstnerens side, blir det også vanskeligere å angi konkret hvilke av plakaten som er laget når. Det tas med andre ord forbehold om at samtlige collager i serien faktisk ble laget i 1971.

Avhandlingen vil foreta en detaljert bildeanalyse av fem utvalgte *Nixon Visions*:

- I. *Nixon Visions* (1971) [ill. 1] er komponert ut fra det opprinnelige offsettrykket i en kombinasjon med at presidentens lepper er farget røde.
- II. *Nixon Visions* (1971) [ill. 2] består av åtte utklipp, der presidentens ansikt er visket ut og han er tilført eselører på hver side av hodet.
- III. *Nixon Visions* (1971) [ill. 3] er tilført et element til offsettrykket; en ekstra nese er plassert mellom presidentens lepper.
- IV. *Nixon Visions* (1971) [ill. 4] er komponert av en rekke utklipp av presidentens øyne plassert spredt i Nixons ansikt.
- V. *Nixon Visions* (1971) [ill. 5] består av seks utklipp av plakaten nedre del, der presidentens ansikt gjemmer seg bak skjortekragen.

Samtlige bilder som utgjør avhandlingens empiri har det samme utgangspunktet. Collagene kombinerer utklippede deler fra Slettemarks 240 offsettrykk. Teknikken i hvert enkelt bilde er i så måte identisk, med unntak av enkelte bilder som har spesifikke håndkolorerte partier. Betegnelsen *Nixon Visions* favner heretter kun de aktuelle collagene og offsetplakatene som behandles i denne analysen.

De første eksemplarene av *Nixon Visions* ble produsert for å henge på ulike steder i Stockholm og Gävle. Her var bildene sidestilt med andre reklameplakater i byen før de i 1971 inntok museumsrommet. *Nixon Visions* offsetplakater ble også brukt i 1972 under demonstrasjonen i 1. mai-toget i Stockholm. Foruten de utendørse fremvisningene av collagene vil utstillingene i Norge bli diskutert i utvalg. Det gjelder følgende utstillinger; galleri Aquarius i Honningsvåg (1971), UKS-utstillingen i Oslo (1973), samt lanseringen av filmskaperen Jan Hornes dokumentar om Slettemark (1978).

1.4 METODE OG TEORI

1.4.1 Gert Z Nordströms ytre-, indre- og mottagerkontekst. Semiotikkens relevans for avhandlingen

Semiotikkens mål har vært å samle menneskets totale tegnproduksjon innenfor en vitenskap. Gjennom teorien om tegn utvides innsikten i hva et kunstverk betyr, og hvordan det får sin mening.

Ut i fra slike ideer har en rekke teoretikere og kunsthistorikere latt seg inspirere og bygget videre på semiotikkens grunnleggende teori. Det finnes flere ulike modeller som har til hensikt å beskrive hvordan bilder formidler til, og forstås av publikum. Nordströms to bøker *Bildespråk og bildeanalyse* og *Rum relation retorik* presenterer en slik semiotisk inspirert analysemodell. Det er Nordströms analysemodell denne avhandlingen hviler på. Tolkningen av det samlede materiale vil presenteres i form av et enkelt rammeverk, laget for å tolke bilder som kommunikasjon.²⁵ Rammeverket består av følgende deler:

- I. Kommunikator (sender, som i denne sammenheng er kunstneren Slettemark)
- II. Emne (kunstverkene)
- III. Melding (politikk på 1970-tallet og kritikk av USAs krigføring i Vietnam)
- IV. Kanal (utstillingsvirksomhet)
- V. Mottager (bildets betraktere og kunstkritikere)
- VI. Effekter (hvilken betydning og nedslagskraft bildene fikk)

Kunsthistorikerne Gunnar Danbolt og Siri Meyer bruker en lignende modell i boken *Når bilder formidler* (1988).²⁶ Her åpnes mulighetene for å undersøke de ulike instansene verkene fungerer i. Ved å tolke tegnene som bærere av mening vil man kunne si noe om bildenes forhold til samfunnet og mottagergrupper, uten at bildene blir redusert til kun et uttrykk for, eller resultat av, politiske forhold. Det sentrale her er at ikke bare bildenes mening, men bildenes funksjon, kan avdekkes i en slik kommunikasjonsmodell. Nordström bruker fire ulike nivåer av kontekst for å se nye aspekter ved kunstverk. Slik undersøkes de dypere lagene i bildets meningsdanning ved:

Med *ytre kontekst* menes de relevante omgivelsene nærmest bildet; de omkringliggende faktorer som påvirker innholdet i bildene. Tidspunkt og sted kan ha betydning for hvordan bildenes innhold tolkes. Slik Nordström forstår den ytre konteksten, begrenser den seg til de konkrete omgivelsene i direkte nærhet til bildene. I en kunsthistorisk analyse vil det være naturlig å favne historiske og kunstneriske aspekter i samfunnet, som en del av den ytre konteksten kunsten utformes i. I denne analysen vil den ytre konteksten derfor betraktes i en bredere forstand, ved at begrepet favner sosiale forhold i *Nixon Visions* samtid.

Indre kontekst dreier seg om hva som finnes på bildenes overflate. Det studeres hvordan verkenes bestanddeler og ulike deltegn kombineres, og fremstilles i et

²⁵ Gert Z Nordström, *Bildespråk og bildeanalyse*, (Oslo: J.W Cappelens forlag, 1983).

²⁶ Gunnar Danbolt, Siri Meyer, *Når bilder formidler: En bok om visuell kommunikasjon*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1988), 10-21.

avhengighetsforhold til hverandre. Både bildets bokstavelige og symbolske betydninger inngår i denne kontakten.

Mottagerkontekst er, i følge Nordström, det sosiale, politiske og språklige miljøet som påvirker mottageren når tolkningen oppstår. Det sosiale miljøet tolkningene skjer innenfor, kan forsterke, redusere eller endre budskapet bildet formidler. Den spesifikke mottagerkonteksten kan med andre ord være direkte avgjørende for bildetolkningen.

Avsenderkontekst er de betydninger som tillegges bildet på grunnlag av det betrakteren vet om bildets kunstner. Kunstnerens livssituasjon, rykte, og ideologisk tilknytning kan virke inn på hvordan publikum forstår bildene.

Nordströms tolkningsmodell vil prøves på avhandlingens materiale og fungere som ryggrad for oppbyggingen av den. Det presiseres imidlertid at denne ikke brukes ukritisk. Nordströms tolkning av de ulike kontekstnivåene er i første omgang beregnet på forståelse av massemediale bilder. Konsekvensen blir at modellen virker noe snever i behandlingen av kunst. I denne avhandlingen utvides begrepene til å omfatte sosiale og samfunnsmessige aspekter omkring verkenes tilblivelse. Teorien om tegn brukes som en overordnet tilnærming for å forstå helheten av *Nixon Visions*, men også som spesifikk fremgangsmåte i bildeanalyse av de enkelte objektene.

Kapitel 2 vil være en redegjørelse av *Nixon Visions* ytre kontekst gjennom utvalgte historiske og kunsthistoriske aspekter.

Kapitel 3 består av bildeanalyse av verk fra *Nixon Visions* serien og refereres til som bildenes indre kontekst. Semiotikkens søken etter å kunne si noe om hva et kunstverk betyr og hvordan et kunstverk får sin mening, vil være fremgangsmåten for å tolke enkeltverkenes innhold av elementer og symbolikk. Ved å se på de ulike tegnenes form i bildet, vil man kunne finne ut noe om hva de representerer. Her vil bildene i utvalg, *Nixon Visions* [ill. 1] til og med *Nixon Visions* [ill. 5] tolkes individuelt. Hvert enkelt av bildene har individuelle symboler og referanser, men sammen har de også en helhetsvirkning.

I kapitel 4 sees verkene på samlet som en del av redegjørelsen rundt utstillingsvirksomheten og mottagelsen bildene fikk i det offentlige. Dette drøftes med utgangspunkt i artikler fra samtiden. Denne delen av avhandlingen utgjør bildenes mottagerkontekst.

Kapitel 5 vil skissere avsenderkonteksten og noen konkrete problemstillinger, samt mulige tilnærminger til *Nixon Visions*. Det vil begrunnes for hvorfor slike innfalsvinkler ikke blir behandlet i avhandlingen.

Avslutningsvis vil teksten knytte de ulike nivåene av kontekst sammen og drøfte den gjensidige betydningen av disse for hverandre.

Som en del av innledningen til avhandlingen er det viktig å presisere innhold og fokus. Som følge av de mange ulike arbeidsmetodene Slettemark benyttet seg av i Nixon-prosjektet, kan det være problematisk å definere et tydelig skille mellom kunst og virke. Kunstneren som person var sterkt tilstedet i den kunstneriske prosessen og selve presentasjonen av verkene. I flere tilfeller la Slettemark bevisst premisser som ledet presse og publikum mot hans person i større grad enn mot kunstobjektene.

En tolkning det er lett å tenke seg til, er at det nevnte møtet med psykiatrien var starten på en lang rekke tanker og refleksjoner hos Slettemark, og at kunsten i kjølvannet av dette fungerte som en bearbeidelse av de forskjellige hendelsene.²⁷ En slik tilnærming til Slettemarks kunst understrekes av Jan Åke Pettersson som skriver at Slettemarks produksjoner synes å følge et kumulativt mønster, der analysen en periode forutsetter forståelsen av de tidligere.²⁸ I dette legger Pettersson at også de private omstendighetene i Slettemarks liv er av betydning. Avsenderkonteksten som Nordström beskriver er med andre ord et omfattende område i arbeid med kunstneren Slettemark.

Videre oppstår problematiseringen om identitetsspørsmålet i sammensmeltningen mellom Slettemark og Nixon. Elsk/ hat/ makt- relasjoner skal ha oppstått som følge av den inngående bearbeidelsen gjennom flere år, av prosessens tema og motiv. Hvis målet er å tolke spørsmålet om søken etter identitet, vil en grundigere gjennomgang av hendelsene før 1971 kunne bidra til å skape en mer fullstendig forståelse av *Nixon Visions* i et biografisk perspektiv. Denne hypotesen fremstår som både krevende og kompleks. Ved flere tidligere anledninger har det vært poengtert at bildene *utforsker* både den amerikanske presidentens identitet og Slettemark selv, uten at det har blitt gitt noen dypere begrunnelse av påstanden.²⁹

²⁷ Se Slettemarks egen forklaring i filmen *Kjartan Slettemark*, red. av Jörgen Wannefors, (Konstbevakning: 2004), <http://video.google.com/videoplay?docid=6607062228498222505#> (oppsøkt 10. mai 2011).

²⁸ Jan Åke Pettersson, "Tillintetgørelsen av det rationalistiska universet", VI.

²⁹ Christensen-Scheel, *Nixon Visions**, 44-59; Pettersson, "Konstens Kosmo-Politiske Identitets-NoMad", 17-26. Dette har fremgått av en rekke ulike artikler og anmeldelser av *Nixon Visions*, både i eldre og senere tid. Det presiseres imidlertid at Boel Christensen-Scheel utdyper begrepet "neo-eksistensialisme" under et avsnitt i sin bok om Slettemark. Hun skisserer her paradoksene som oppstår mellom Slettemark og Nixon, samt ønsket om å virke utenfor det definerte området kunst. Ved en værensmessig kompleksitet og foranderlighet kan kunstneren

Temaet krever imidlertid grundig argumentasjon og presiseringer for å kunne fungere som en avgjørende faktor for prosjektet. Slike hypoteser fremstår også som vanskelig etterprøvbare.

En nærmere analyse av slike problemstillinger kan likevel være interessant. Dette tatt i betraktning er det likevel to hovedgrunner til at spørsmål som omhandler de personlige relasjonene mellom *Nixon Visions* som kunstverk og Slettemark som kunstner, samt forholdet til Nixon som maktperson, ikke vil bli behandlet her. Den første er at materialet i en avhandling som denne nødvendigvis må avgrenses og holdes til ett konkret nivå. Den andre er at det som tidligere er skrevet om Slettemark, med få unntak, fremstår som relativt homogent. Spørsmålet er om man i stor nok grad ikke har klart å skille *personen* Slettemark fra *kunstverkene*. Avslutningsvis vil det presenteres noen slike problemstillinger, og drøftes hvorfor en slik tilnærming til kunstverkene kan være problematisk. Ved å fokusere på det empiriske materialet og hente inspirasjon fra en semiotisk erfaring av kunstverk, vil utelukkelsen av Slettemarks sterke personlighet, vise om man kan se kunstneren og verkene som to adskilte bedrifter.

Ønsket er å undersøke de underliggende kodene i *Nixon Visions* visuelle system med semiotikken som forbilde. Semiotikken er opptatt av strukturer og tegn for meningsdanning. På kunstobjekter vil det interessante være å studere *hvordan* meninger blir skapt fremfor *hva* som er selve meningen. I dette perspektivet trenger ikke selve kunstneren å være avgjørende for objektene. Avhandlingen vil med dette være et forslag til å lese *Nixon Visions* som tegn basert på en organisering av ulike kontekster. Dette er en tolkning som forhåpentligvis åpner for et nytt perspektiv på Slettemarks kunst.

forholde seg dynamisk til kunsten i likhet med egen eksistens. Pettersson redegjør også for en lignende problemstilling under avsnittene "Visjoner av Nixon" og "Identitets kunstnaren" i *Titta jag sett*.

2 KUNSTNEREN I OPPRØR MOT DET ETABLERTE – BILDENES YTRE KONTEKST I EN VIDERE FORSTAND

Det finnes flere definisjoner på hva et samfunn er. Den østerrikske forfatteren og politikeren Ernst Fischer skriver at samfunnets innhold er produksjon og reproduksjon av livet på alle mindre og større nivåer.³⁰ Samfunnet kan da beskrives som et sett av relasjoner mellom ulike strukturer i verden. Denne helheten består av ulike enheter som i større eller mindre grad forholder seg til og påvirker hverandre.

Etter midten av 1900-tallet ble det mer vanlig å skrive kunsthistorien opp mot politiske og samfunnsmessige forhold. Fischer behandlet i sitt forfatterskap politiske, filosofiske og historiske temaer i forbindelse med kunst. I boken *Kunstens nødvendighet* (1966) skriver Fischer at utarbeidelser av temaer i kunsten er vel verdt en vurdering, fordi valget av emne gjenspeiler herskende sosiale vilkår og samfunnsbevissthet.³¹ Det er med en slik forståelse et verks ytre kontekst blir interessant. Den ytre konteksten består av omkringliggende faktorene som påvirker et bilde. I en bred tolkning av begrepet favner den ytre konteksten de omkringliggende *sosiale* faktorer som kan ha påvirket utformingen og tilblivelsen av et verk. I *Nixon Visions*' perspektiv dreier dette seg om en rekke historiske hendelser.

Siste halvdel av 1960-årene var preget av opprørstrang og motkultur i USA og Europa. Både nasjonalt og internasjonalt ønsket ulike samfunnsgrupper omveltninger av etablerte normer og institusjoner i samfunnet. Studentopprør spredde seg til flere land, kvinnebevegelsen motsatte seg den tradisjonelle mannsdominansen i samfunnet, og bevegelser som hippiene, marxismen, samt fredsbevegelsen fikk mange tilhengere. De politiske strømningene ble nedfelt hos en rekke kunstnere, der kritikk og motstand til det borgerlige var aktuelle temaer. Bildekunsten skulle ta del i en større sammenheng ved å bidra til å endre på det bestående i samfunnet.

³⁰ Ernst Fischer, *Kunstens nødvendighet*, (Oslo: Ny dag, 1966), 120-121.

³¹ Fischer, *Kunstens nødvendighet*, 133.

2.1 RICHARD NIXON OG AMERIKANSK POLITIKK PÅ 1970-TALLET - ET UTGANGSPUNKT FOR POLITISK KUNST?

2.1.1 Den politiske plakaten

Sosialantropologen Anne Krogstad skriver i sin bok *Image i politikken* (1999) om topp-politikers bruk av bilder. Hun drøfter hvordan bilder blir regisserte representasjoner for å prosjektere politikere som et middel for å påvirke andre. Gjennom språk, symboler og iscenesettelser kan de fremstå som personifiseringer av politiske ideer på veien mot gjennomslag for politiske mål.³²

Bruken av portretter i valgkampanjer har lang tradisjon. Spesielt i USA har valgplakatene vært en avgjørende og sentral del i arbeidet med å vinne folkets tillitt og stemmer. Underliggende symboler ble brukt som redskap for å frembringe assosiasjoner til ulike egenskaper. Under valget i 1968 ble Nixon portrettert på forskjellige plakater som et hjelpemiddel for å oppnå makt. Det opprinnelige bildet for Slettemarks prosjekt, *Nixon* (1968) [ill. 23], viser en dresskledd, maskulin og alvorlig mann. Bildet representerer ideen om Nixon som seriøs, trygg og direkte - en mann man kunne ha tillitt til. Uttrykket, klærne og valg av fremstillingen som et nærportrett skulle fortelle noe om hva slags person Nixon var.

Ved å bruke variasjon av forskjellige plakater kunne Nixon fremstå som alminnelig og en de amerikanske velgerne kunne identifisere seg med. Samtidig ble han en celebritet, en kjendis med mulighet til å utøve makt. Mye i likhet med reklameplakater, som for eksempel annonsene til Gevalia kaffe, ble valgplakatene brukt til å bygge opp inntrykket om besittelsen av utvalgte egenskaper. Maktplakaten har med andre ord som mål, ved å frembringe visse assosiasjoner, å formidle mening og informasjon utover seg selv.

2.1.2 Krigen i Vietnam

Krigen i Vietnam markerte slutten på frigjøringen av de gamle europeiske koloniene i Asia. Frankrike hadde krigen med landet siden 1946 i et forsøk på å nedkjempe frihetsbevegelsen i Vietnam. Under påskudd om å bekjempe kommunismen som det ble fryktet at skulle spre seg til land der USA hadde økonomiske interesser, engasjerte USA seg etter hvert betydelig i konflikten, og Frankrikes rolle ble mindre. President Lyndon B. Johnson tok avgjørelsen om å sende store militære kampstyrker til Vietnam i 1963. Dette resulterte i en sterk politisk polarisering, både nasjonalt og internasjonalt.

³² Anne Krogstad, *Image i politikken: Visuelle og retoriske virkemidler*, (Oslo: Pax forlag AS, 1999), 11.

Den internasjonale dekningen av krigen i pressen og på fjernsyn var bred. TV-seerne fikk bilder av grusomhetene som fulgte med kampene direkte inn i egne hjem. Mange oppfattet situasjonen som et symbol på meningsløst tap av et stort antall menneskeliv. En betydelig del av de rammede og drepte var sivile. USA brukte 25 ganger mer på krigen på det daværende tidspunktet, enn å bekjempe egen fattigdom. For middelklassen gikk krigføringen på bekostning av egen velferd. Også tapet av amerikanske soldater var stort. Krigen i Vietnam dominerte samfunnsdebatten i USA fra midten av 1960-tallet, og reaksjonene ble bare større etter hvert som krigen pågikk. I New York og Washington viste motstanden seg som omfattende demonstrasjoner - de største protestmarkeringene i amerikansk historie. Kampen mot krigen i Vietnam ble den viktigste drivkraften for flere radikale grupperinger som mente USA utøvde imperialismen og kapitalisme i store deler av verden. Innflytelsen på verdenssamfunnet bygget opp under de radikale strømningenes motstand, og en voksende kritisk holdning til det amerikanske samfunnet ble tydelig.

Lyndon B. Johnson stilte ikke til gjenvalg som følge av den økende motstanden. Politikken ble videreført inn på 1970-tallet til tross for at Richard Nixon lovet at han hadde en plan for å ende krigen i Vietnam da han ble valgt til president 1968.³³ Uten å ha rådført seg med de folkevalgte utvidet Nixon krigføringen ytterligere ved å sende amerikanske styrker inn i Kambodsja da krigen nærmet seg slutten. Reaksjonene på denne invasjonen var svært negative, og for en majoritet av befolkningen fremstod bombingene av landet som uforståelig. Over halvparten av amerikanerne mente krigen i Vietnam var umoralsk.³⁴ Ved å trappe opp bombingene fikk Nixon også verdensopinionen mot seg. Først i 1973 ble en fredstraktat underskrevet, uten at dette innebar at USA gikk seirende ut av konflikten.

2.1.3 Watergate

Til tross for at krigen mellom Nord- og Sør-Vietnam pågikk med amerikansk nærvær i 1972 ble Nixon gjenvalgt for en ny periode som president. Store deler av Nixons andre presidentperiode ble brukt til å dekke over Watergate og hale ut etterforskningen av saken.

I Watergate-skandalen på 1970-tallet fungerte Nixon som hovedperson. Selve essensen av saken dreide seg om maktfordeling i samfunnet, og hvordan makt ble utøvd. Watergate utviklet seg til å bli en av de mest omtalte sakene det følgende tiåret, da fem menn brøt seg inn i det demokratiske partiets hovedkvarter, Watergate-bygningen i 1972. Formålet

³³ Rolf Fossum Werenskjold, *Det 20. århundrets historie: Europa, USA og Japan*, med bidrag av Hans Otto Frøland, Arne Kalland, Pål Kolstø, Odd Arne Westad, (Oslo: Universitetsforlaget AS, 1997), 300-302.

³⁴ James Godbolt, *USA i vår tid- trekk fra nyere amerikansk historie*, (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1994), 217.

med innbruddet var å installere et overvåkningssystem som ledd i en kartlegging av opposisjonene og politisk sabotasje av disse. Med andre ord ble det utført kriminelle handlinger for å svekke opposisjonen. Den videre arrestasjonen av mennene som utførte innbruddet i Watergate, ledet til avsløringer om ulovlige pengeinnsamlinger, avlytninger, skattesvindler og innbrudd under valgkampanjen i 1972. Etter hvert økte mistanken om at personer høyt i det politiske systemet kunne være involvert. Realiteten var at Nixon var direkte forbundet til hendelsene og selv hadde arbeidet med å dekke over Watergate-innbruddet, samt andre saker relatert til sabotasje og avlytning. I krisen som fulgte kom avsløringer som viste at Nixon hadde et lydbåndsystem, og at han hadde tatt opp alle samtaler vedrørende Watergate. Dette var en kilde som kunne fortelle hva han selv hadde visst til enhver tid om den ulovlige virksomheten.

Gjennom noen av lydopptakene ble det klart at Nixon hadde ignorert politiske spilleregler, og undergravd integriteten til andre politikere. Høyesterett krevde å få overlevert samtlige av lydbåndene til videre etterforskning, noe presidenten nektet. I 1974 ble det klart at Nixon hadde arbeidet aktivt med å forsøke å dekke over sin egen rolle i den ulovlige virksomheten. Konsekvensen ble at han sa fra seg vervet som president før perioden var over. Med dette ble Nixon den eneste president i USA som har fratrådt frivillig før sittende periode var omme. Slik slapp han å bli stilt for riksrett, og påtroppende president Gerald Ford benådet Nixon og sørget for at han slapp all tiltale.³⁵ Saken skapte raseri over hele USA fordi den dreide seg om korrupsjon og maktmisbruk av en tillitsvalgt person. De mest kritiske til Nixon mente han hadde forsøkt å samle all makt hos seg.

Virkningen av saken lignet på mange områder krigen i Vietnam. Nixons politiske praksis hadde vist seg å gå på tvers av verdiene til det amerikanske folket. Debatt og reaksjoner ble uttrykt gjennom ulike medier og pressedekningen var enorm, også i Norge og Sverige. Et tilbakeblikk på avisene fra 1972-1974 viser at det stadig ble skrevet om president Nixon. USAs politikk ga grobunn til frustrasjoner i radikale miljøer, samtidig som presidenten gjennom opprullingen av Watergate ble en forsterkende faktor til den voksende motstanden mot USA.

³⁵Werenskjold, *Det 20. århundrets historie*, 312-316.

2.2 KUNSTNERISKE UTTRYKK OG STRØMNINGER I TIDEN

Krig, politisk polarisering, sosiale brytninger og kulturell nytenkning preget 1960- og 1970-tallet. Det finnes ingen enkeltforklaring på fremveksten av de nye bevegelsene i samfunnet, men dannelsen av motkulturene og radikalismen ga seg til kjenne i ulike kunstneriske retninger. Felles verdier og normer preget visse grupper, som ble nedfelt som motsetninger til det de oppfattet som den etablerte kulturen. En konsekvens av opprørene var at plakaten som uttrykksform ble aktualisert og brukt i demonstrasjoner. Informasjonen fra media ble en medvirkende årsak til den voksende frustrasjonen mot USA noe som ga inspirasjon til kunstnerne. På 1960- og 1970-tallet påtok flere seg en korrigerende rolle der kunsten som ble produsert skulle være et kommunikasjonsmiddel. Den skulle opplyse publikum om samfunnets skjeve fordeling av makt og goder. Kunstnerne ønsket å være immune mot kapitalismen, og forholde seg til tiden de levde i. Dette resulterte i at kunsten ble et middel for kritikk mot samfunnet og inneholdt politiske ytringer.

2.2.1 Hva er politisk kunst?

Det er vanskelig å skulle finne en definisjon på hva politisk kunst er. Kurator Andrea Kroksnes' beskrivelse av feltet i forbindelse med utstillingen *Fantastisk Politikk: Kunst i turbulente tider* (2006), er at politisk kunst ofte blir uttrykt gjennom et utopisk ønske om en bedre samfunnsform. Kunsten er ment som konstruktiv kritikk, der målet er forbedringen av alles liv.³⁶ Forenklet kan man si at den politiske kunsten er skapt for å bli sett, hørt og involvert i det samfunnet den er en del av. Beskrivelsen impliserer at kunstnerne inntar rollen som formidler av et budskap med gode hensikter. Kunst med politisk innhold har tradisjonelt vært forbundet med opposisjon mot maktenheter eller protest mot urettferdighet. Dette har blitt uttrykt med ideologiske overtoner, og følgelig har fokuset vært på innhold og budskap.

Det å lage kunst som er engasjert eller politisk, er ikke uproblematisk. Konfliktene oppstår på flere nivåer. På den ene siden vil mottagelsen av slike verk være avhengig av den riktige politiske holdningen, samtidig som man kan stille spørsmål om mulig potensiale og nedslagskraft i samfunnet og hos publikum. Det finnes også ulike argumenter for at den politiske kunstens meningsinnhold har gått på bekostning av de estetiske verdiene.³⁷ En

³⁶ Andrea Kroksnes, "Fantastisk politikk", i *Fantastisk politikk: Kunst i turbulente tider*, red. av Marianne Yvenes, (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2006), 20.

³⁷ Det å bruke selve begrepet politisk kunst kan oppfattes som nedvurderende, men for ordens skyld presiseres det at begrepet i denne avhandlingen brukes i nøytral forstand, synonymt med engasjert eller samfunnskritisk kunst.

kunsthistorisk analyse forutsetter imidlertid at empirien ikke bare har referanser til sin samfunnsmessige kontekst, men også kunsthistoriske inspirasjonskilder.

Motsetningen til den politiske kunsten slik den forstås i følge Kroksnes, oppstår når kunsten i et samfunn tas i politikkenes tjeneste. Det vil si hvis kunstnere samarbeider direkte med makthavere eller grupper som ønsker å bekjempe makthavere.³⁸ Derfor er det viktig å skille mellom politisk *kunst* og politisk *propaganda*.³⁹ Begrepet politisk kunst vil med dette heretter referere til verk som formidlere av et budskap, en kritikk, eller en reaksjon på ulike nivåer av samfunnet.

2.2.2 Reklameplakaten

Tradisjonelt sett har reklameplakaten vært et verdifullt kommunikasjonsmiddel for aktører som har ønsket å påvirke samfunnet til å utnytte sin kjøpekraft. Professor i kunsthistorie Jorunn Veieberg, skriver i *Den norske plakaten* (1998) at plakaten først og fremst har blitt brukt til å informere om varer. Den har vært knyttet til industriproduksjon og fremveksten av det moderne, massemediale samfunnet. Et produkt får tileggsverdier gjennom reklamen som skal stimulere til at varen blir kjøpt.⁴⁰

Gevalia-reklamen som utgjorde en del av *Nixon Visions* var en del av en kampanje som hadde røtter tilbake til 1960-tallet i Sverige. Faste slagord og gjentagende bruk av vakre kvinner som drakk kaffe hadde over tid bygget opp et image for Gevalia som produkt. Annonnene ble presentert på utendørsplakater og i magasiner. Se *Gevalia* (1963) [ill. 26], *Gevalia* (1965) [ill. 27] og *Gevalia* (1965) [ill. 28].

Det bevisste valget med å bruke kvinner som Lill Babs [ill. 29] i reklamen, gjorde at publikum kunne relatere til noe de var kjent med fra før. Dette var et enkelt, men likevel virkningsfullt grep i reklamebransjen. Ved å bruke kjendiser i reklame, ble det prosjektert en lite kontroversiell popularitet som solgte i kraft av å være et kjent fjes.⁴¹ Utendørsplakater var et flyktig medium, laget for å henge en kort periode, før de ble fjernet, ødelagt eller erstattet. Avstanden var stor til den tradisjonelle kunsten og museenes utstillingslokaler med krav om

³⁸ Arne Martin Klausen, *Kunstsosiologi: Om kunstens stilling og funksjon i samfunnet – hos oss og i fjerne kulturer. En innføring*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1977), 60.

³⁹ I denne avhandlingen legges det til grunn at propagandabegrepet innebærer systematisk formidling av gitt informasjon fra en utøvende makt, der kunsten ikke inviterer til deltagelse eller gjensidighet. Denne beskrivelsen passer i liten grad på *Nixon Visions*; verken kunstverket eller kunstneren har agenda i en enkelt bestemt politisk retning. Denne problemstillingen vil derfor ikke drøftes ytterligere.

⁴⁰ Jorunn Veiteberg, *Den norske plakaten*, (Oslo: Pax forlag AS, 1998), 62-63.

⁴¹ Jorunn Veiteberg, Einar Økland, *Reklamebildet: Norske annonsar og plakatar frå århundreskiftet til i dag*, (Oslo: Det Norske Samlaget, 1986), 104-109.

bildets eksklusivitet. Som kunstnerisk uttrykksmiddel hadde heller ikke plakaten stor status på 1970-tallet.

2.2.3 Pop-kunst – En kort redegjørelse av sentrale momenter satt i sammenheng med politiske kunstverk på 1970-tallet

Det politiske engasjementet i kunsten kom først og fremst som en reaksjon i kjølvannet av krigen i Vietnam og opprøret i samfunnet. Polariseringen i politikken som utviklet seg fra tidlig 1960-tallet og inn på 1970-tallet var ikke enestående. Også innen kunsten fantes lignende ytterpunkter. Tradisjonen tro vendte kunstnere seg mot gjeldene trender, noe som i stor grad var det nonfigurative formspråket. Den amerikanske kunsten, og spesielt pop-kunsten, fikk derfor stor innflytelse på mange av samtidens kunstneriske uttrykk i Europa.

Politisk 1970-tallskunst reagerte på flere forhold i samfunnet. Den sosiale konteksten var på mange måter avgjørende for det som ble produsert. Verkene oppstod imidlertid også som kunsthistorisk fenomener.⁴² Bevisst og ubevisst har kunstnere til enhver tid latt seg inspirere av samtidige uttrykk, noe som vises i valg av materiale, form og innhold. I større eller mindre grad finnes referanser til kunsthistorien i et hvert kunstnerisk verk.

Pop-kunsten aktualiserte bruken av hverdagsobjekter kunstverk, og tok generelt i bruk ukonvensjonelle materialer og motiver. Gjennom assemblager, plakater, trykk og materialebilder, kom muligheten til å eksperimentere med bildespråket. Verkene var alternativer til tradisjonelle fremstillinger av bildekunst på todimensjonal flater. I pop-kunsten var verkene både formeksperiment og masseproduserte varer. Flere norske kunstnere oppfattet pop-kunsten som samfunnskritisk. Bruken av billige materialer og enkle teknikker var også appellerende for kunstnerne.⁴³ Inspirasjonen til det visuelle ble hentet fra masseproduksjon og reklame.

Kunstneren Robert Rauschenberg hadde på 1950-tallet arbeidet med å benytte konkrete objekter på lerretet i kunstverk han kalte for combines. Andy Warhol lagde serielle portretter og hentet sine motiver fra forskjellige temaer i samfunnet. Kjendiser, kongelige, våpen og den elektriske stol var motiver Warhol arbeidet med. Kunsten ble på mange måter preget av flere nivåer av realisme, både som kunstnerisk metode og holdning. Reaksjonen på det gjeldende nonfigurative uttrykket ble synlig i bruken av symboler og figurative elementer.

⁴² Fischer, *Kunstens nødvendighet*, 130-131. Fischer understreker slike forhold i sin bok.

⁴³ Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur fra vikingtida til i dag*, (Oslo: Det Norske Samlaget, 2. utgåve, 2004), 348-349.

Dette kunne tolkes på en helt annen måte enn det tidligere dominerende abstrakte formspråket.

Til tross for at Slettemark ikke var del av en kunstnergruppe eller et spesifikt politisk miljø, hadde han inspirert andre kunstnere til å arbeide ut fra radikale, politiske ideologier på 1970-tallet.⁴⁴ Av disse var den mest sentrale kunstnergruppa GRAS, som laget kunst for å ytre politiske synspunkter. GRAS hadde latt seg fascinere av Slettemarks *Av rapport fra Vietnam*, og gjorde ideene om kunstens politiske funksjon til sine egne.⁴⁵ Deres engasjement resulterte imidlertid i oppslutning om marxisme og maoisme. GRAS-kunstnernes sterke innflytelse fra ml-bevegelsen, som var fremtredende i norsk kulturliv på 1970-tallet, ble nedfelt i kunstverk som silketrykk og plakater. De kunstneriske kjennetegnene for gruppa var tydelige symboler og forenklet figurasjon. I verkene fantes referanser til abstrakt ekspresjonisme og assemblange, men innflytelsen kom spesielt fra pop-kunsten.⁴⁶ Målet for GRAS var å lage sosialistisk kunst som skulle snakke direkte til folket. Budskapene skulle fremføres klart og tydelig, samt knytte seg til vanlige menneskers daglige erfaringsgrunnlag. Gjennom et ønske om å fremme arbeidernes og kunstnernes rettigheter, samt bekjempe borgerskapet, laget GRAS kunst som refererte til konkrete hendelser og bestemte konflikter. Initiativet til å starte gruppa ble tatt etter et ønske om å aksjonere mot krigen i Vietnam. Amerikansk politikk og innflytelse var et sentralt tema for GRAS-kunstnerne.

I Sverige fantes tilsvarende kunstneriske agendaer og grupper. Kunstverkene som ble laget var ikke ukontroversielle. Kunstnere som Lars Hillersberg, Ulf Rahmberg og Dick Bengtsson ytret sterke, venstreradikale meninger om samfunnet og Sveriges politikk. Engasjementet ble ikke like godt mottatt av alle, og begreper som ensidighet, ekstremisme og personforfølgelse ble brukt for å beskrive denne politiske kunsten.⁴⁷ En annen sentral svensk kunstner, Öyvind Fahlström, arbeidet ut fra pop-kunstens formspråk, og benyttet seg av populærkulturelle elementer som han kombinerte med ønsket om å lage kritisk og engasjert kunst. Hans produksjoner skulle fungere som kartlegginger av den politiske virkeligheten i

⁴⁴ Gunnar Sørensen, "70-tallets samfunnskritiske maleri", i *Norsk Maleri 70-tallet*, med bidrag av Even Hebbe Johnsrud, Bjørn Melbye Gulliksen, (Oslo: Tanum-Norli 1980), 7.

⁴⁵ Nora Ceciliedatter Nerdrum, "Bildene er mitt våpen: En analyse av GRAS-gruppas silketrykk med fokus på ideologi", (Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 2007), 66.

De mest sentrale kunstnerne i gruppa var Willi Storn, Per Kleiva, Anders Kjær, Morten Krohg og Victor Lind.

⁴⁶ Harald Flor, "Politisk grobunn for billedmessig mangfold", i *Gras 10 år etter*, (Oslo: Hammerslund Kunsthandel, 1983), 3-9.

⁴⁷ Olof Lagercrantz, "Svar om konstcensur", *Dagens Nyheter*, (16. juni 1971), 2.

samtiden, i håp om at hvis publikum fikk presentert fakta, ville de se hvilken urettferdighet som ble begått i maktens navn.⁴⁸

2.2.4 Kunstens kritiske potensial og funksjon

Og det gjallende krav på kunstens autonomi og totale frihet som lyder gjennom hele modernismens korte historie, - i dette kor høres også anarkismens røst, både den kvinnelige og den mannlige. Ja, likesom anarkismen lever av motstand til det bestående, så søker ofte den moderne kunsten sin spenning ved å bevege seg til grensen av anarkiet (...).⁴⁹

Mye av den nye kunsten på 1960- og begynnelsen av 1970-tallet var politisk og rettet kritikk mot spesifikke forhold. For Erik Egeland, som sitatet ovenfor illustrerer, resulterte dette ønsket i at kunsten beveget seg mot anarkisme. Frem mot 1960-tallet hadde bildeanalyse en tendens til å konsentrere seg om bildets forhold til den enkelte betrakter. Etter hvert flyttet fokuset seg til hva kunstens funksjon skulle være i samfunnet. Tolkingen av kunst og politisk kunst er ikke gitt. Hvordan slike verk blir oppfattet, vil henge sammen med mottagernes politiske ståsted, og diskusjonen om kunst og politikk kan sameksistere er fremdeles uavsluttet. Det forenklete spørsmålet om kunstens funksjon i samfunnet, dreier seg om hvorvidt den skal strebe etter autonomi, kunst for kunsten skyld, eller om den kan fungere i tjenesten til konkrete samfunnsmessige oppgaver. En redegjørelse for denne debatten er omfattende, men noen hovedpoenger kan knytte spørsmålet om kunstens politiske rolle til avhandlingens empiri.

På det kunsthistoriske feltet har kunstens verdi som middel for politiske ytringer og kritikk ofte blitt diskutert. Debatten har foregått i sammenheng med verk som har påtatt seg en korrigerende rolle. Kunstdiskursen har problematisert slike tema siden fremveksten av avantgarde-kunsten, og de nye retningene som kom på 1900-tallet. Som motsetning til det borgelige samfunnet og de etablerte kunstverdiene ble kjennetegnet for flere av de nye retningene en kritisk og reflekterende holdning til bestående tradisjoner. Med dette kom kravet om kunstens autonomi på den ene siden, på den andre siden befant den sosiale kunsten seg, som utfordret estetiske verdier med politisk opplysning. Flere kunstnere ønsket å bruke sine produksjoner som middel i arbeidet for et bedre samfunn og et bedre liv. Uenighet med politiske avgjørelser, forbedring av levevilkår, samt andre dagsaktuelle temaer, ble nedfelt i

⁴⁸ Bård Bie-Larsen, ”Öyvind Fahlström”, i *Fantastisk politikk: Kunst i turbulente tider*, red. av Marianne Yvenes, (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2006), 124-125.

⁴⁹ Erik Egeland, *Kunsten i kaos*, (Oslo: Elingaard Forlag, 1969), 12.

verkene. På 1960- og 1970-tallet ble dette spesielt synlig i Norge. Kunstnere lot seg inspirere av avantgarde-retninger som kubismen, ekspresjonismen og surrealismen. Kunsten som ble laget bygget opp under debatten om kunstens rolle i samfunnet. Samtidig som verkene ble brukt som formidlere av kommunikasjon og opplysning, var det estetiske i kunsten også et grunnleggende element i samtidens kriterier. Ulike oppfatninger av kunstens rolle resulterte i debatter omkring det figurative i motsetning til det nonfigurative og hva man kunne forvente av kunsten. Kunst som søker en større rolle utover seg selv, vil ifølge noen, gi slipp på sin estetiske natur.

Tradisjonelt forbindes den samfunnskritiske kunsten med ønsket om radikaliserings, og dens tilhengere blir normalt plassert på den politiske venstresiden. Ytterligheten finnes hos den strengt autonome kunsten som ikke ytrer noe ønske om å formidle et budskap.

Uenigheten er fremdeles stor hvorvidt kunsten bør ha en funksjon utover å være kunst. Vel så viktig er spørsmålet om det kritiske potensialet, om politisk kunst kan innta en rolle i den politiske debatten. Egeland skrev i *Kunsten i Kaos* (1969) at tendensene innen modernismen gjorde at enkelte: "(...) vil ut av dette kaos ved en total mobilisering av kunst og kunstnere i en revolusjonsnær politikks tjeneste. Men dette er og blir et program. Ingen har sett den nye politiske kunst, og man vil neppe heller noen gang få øye på den".⁵⁰

Den svenske kunstneren og kritikeren Torsten Bergmark, deltok noen år senere i diskusjonen om kunstens kritiske potensial. Han har skrevet flere artikler og bøker som tar opp spørsmålet om kunstens betydning som politisk middel. I boken *Konsten och makten* (1978) stilte Bergmark spørsmål ved hva det er som gjorde at kunst, politisk- og økonomisk makt har kunnet sameksistere gjennom store deler av kunsthistorien. Bergmark argumenterte for at selv den agiterende kunsten måtte være sann, gå ut ifra uforbeholden virkelighetsoppfatning og bygge sin argumentasjon på en erkjennelse av motsetninger og konflikter.⁵¹ Kunstens frihet må, ifølge Bergmark, være en forutsetning og en del av den politiske og allmenne ytringsfriheten. Bergmark understreket at dette er helt avgjørende for selve kunstens eksistens. Slik kunne kunstnere operere gjennom alternative ideologier og stå i opposisjon til det etablerte.

Det er en komplisert diskusjon om hvorvidt kunstnere i det hele tatt kan stille seg på utsiden av eget samfunn uten å bli påvirket av det. Egeland og Bergmark representerte hvert sitt syn på kunstens funksjon. Egeland mente at kravet om kunstens frihet til å uttrykke seg

⁵⁰ Egeland, *Kunsten i kaos*, 108.

⁵¹ Torsten Bergmark, *Konsten og makten*, (Stockholm: Arbetarkultur, 1978), 143.

som den ville, ble redusert til kun et politisk program. For Bergmark derimot var kunstens frihet og muligheten til å være en del av den politiske debatten avgjørende for at den i det hele tatt kunne eksistere.

De to motsetningene frembringer spørsmålet om kunsten makter å frigjøre seg fra de omgivelser preget av verdiene som dominerer kunstneren. Har kunst potensial til å rette kritikk mot sin egen samtid? Slike spørsmål er tema for både den generelle kunstdiskursen og i forbindelse med blant andre Slettemarks enkeltverk.

2.2.5 Av rapport fra Vietnam: Barn overskylles med brennende napalm. Deres hud brennes til svarte sår og de dør

Slettemarks gjennombruddsbilde fra 1965 [ill. 14] er en av de tydeligste manifestasjonene nedfelt i norsk kunst, som illustrerer motstanden mot USAs krigføring i Vietnam. Bildet omhandler den amerikanske bruken av det kjemiske våpenet napalm, og tittelen var tatt fra en avisoverskrift. Verket skapte voldsomme reaksjoner i Norge, foran selve bildet og i media. Erik Egeland beskrev i Morgenbladet Slettemarks bilde som kunstnerisk impotens og smøreri.⁵² Bildets beskrivende tittel opplevdes for mange like provoserende som maleriet i seg selv. Tilknytningen mellom verket og samtiden ble konkretisert gjennom tittelen, samtidig som det amerikanske flagget ble oppfattet som et element tatt rett fra virkeligheten. Sammen med dukken nederst i bildet viste de dokumentariske virkemidlene effekten av voldeligheten i krigen. *Av rapport fra Vietnam* er en av de tydeligste illustrasjonene på debatten om kunstens rolle i samfunnet. Konservative krefter mente det ikke lot seg gjøre å lage god kunst og samtidig ytre politiske meninger. Radikale grupperinger tok på sin side bildet til inntekt for egen agenda.

Formspråket i bildet er abstrakt og ekspressivt, kombinert med konkrete objekter som det amerikanske flagget og den maltrakterte dukken. Leppenes røde farge dominerer verket og gjentas i illustrasjonene som symboliserer blod. Utformingen av bildet var gjort i plast, papp og rikt med farge. Materiale- og fargebruken i kombinasjon med bokstavene, setter *Av rapport fra Vietnam* i formmessig sammenheng med ekspresjonisme og pop-kunst.⁵³

Referansene til massekulturen og objekter fra virkeligheten var ofte en del av pop-kunstens tematikk, selv om Slettemarks bilde i første rekke hadde et eksplisitt politisk budskap.

⁵² Erik Egeland, "Øksens tale", *Morgenbladet*, (4. juli 1965), upaginert.

⁵³ I et kunsthistorisk perspektiv kan bildet minne om såkalte combines. Moderna Museet hadde i 1962 en utstilling med amerikanske pop-kunstnere (blant andre Robert Rauschenberg og Jasper Jones), som kan ha vært en mulig inspirasjonskilde for Slettemark.

Gjennom utstillingen krevde *Av rapport fra Vietnam* å bli akseptert som kunst, samtidig som det var en konfronterende fremstilling av hendelser fra sin egen samtid. For et publikum i Norge i 1965 var dette oppsiktsvekkende og nytt, og ble oppfattet som provoserende.

2.2.6 Oppsummering

Gitt at samfunnet er et sett av relasjoner mellom ulike strukturer i verden og at denne helheten består av ulike enheter som i større eller mindre grad forholder seg til og påvirker hverandre, kan det innvendes at et såpass selektivt utvalg som gjort ovenfor kan virke tilfeldig. I et komplekst og dynamisk samfunn kan det være vanskelig å trekke frem noen hendelser fremfor andre. Danbolt og Meyer understreker at det å karakterisere kunstverk som kulturelle fenomener, innebærer at verkene er oppstått innenfor en bestemt kultur som følge av bestemte historiske begivenheter.⁵⁴ Med den historiske avstanden til 1970-tallet synes det derfor ikke å være fullt så problematisk å finne frem til sentrale politiske kampsaker, eller de mest innflytelsesrike kunstneriske retningene. På 1970-tallet fremstod grensene som klare mellom symbolske politiske hendelser. Dette viste seg i opprørene i samtiden. I denne sammenhengen muliggjøres det å vektlegge noen temaer fremfor andre. Fischer skriver at problematikken mellom form og innhold i samfunnsvirkeligheten hører hjemme under meget sammensatte vilkår. Samfunnets innhold kan som nevnt være produksjon og reproduksjon av livet på alle mindre og større nivåer.⁵⁵ Derfor er forholdene, bevegelsene og konfliktene i samfunnet av særskilt interesse om man skal studere politiske kunstverk. Religiøse, filosofiske og politiske ideer fra vedkommende periode må tas i betraktning for å kunne se kunsten i sammenheng.⁵⁶ Slike prosesser er under kontinuerlig forandring.

Poenget med å redegjøre for disse utvalgte hendelsene er å vise hvordan de forholder seg til *Nixon Visions* som en del av en prosess der bildene henter sin betydning fra utenforliggende kontekster og diskurser. Dette er tema for avhandlingens neste kapittel.

⁵⁴ Danbolt, Meyer, *Når bilder formidler*, 24-25.

⁵⁵ Fischer, *Kunstens nødvendighet*, 120-121.

⁵⁶ Fischer, *Kunstens nødvendighet*, 143.

3 BILDENES INDRE KONTEKST – EN SEMIOTISK INSPIRERT BILDEANALYSE AV *NIXON VISIONS*

Den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure og den amerikanske filosofen Charles Sanders Pierce, regnes som grunnleggerne av semiotikken.⁵⁷ Deres mål var å samle menneskets totale tegnproduksjon innenfor en vitenskap. I denne sammenhengen dreier det seg om at man innen kunst, gjennom teorien om tegn, kan utvide innsikten i hva et kunstverk betyr og hvordan det får sin mening.

Semiotikken er med andre ord studiet av sosialt betingede tegnsystemer og meningen disse gir. Teorien baserer seg på å tolke tegn som representanter for noe *annet*. Det vil si at et tegn aldri er et statisk fenomen, men en del av en tolkning. En forholdsvis enkel illustrasjon på denne betydningen kan for eksempel være ordet *bilde*. Ordet er et tegn for det fysiske objektet, som er et bilde. Bokstavene B–I–L–D–E, er igjen tegn for ordet bilde. Et tegn kan med andre ord være en bokstav, et ord eller et objekt. Teorien om tegn kan brukes både relativt og spesifikt som fremgangsmåte.

Gert Z Nordström skriver at på begynnelsen av 1960-tallet, tiden for det postmoderne gjennombruddet, da amerikanske kunstnere som Jasper Johns, Roy Lichtenstein og Andy Warhol begynte å vise sin interesse for den massemediale estetikken, og semiotikere forsøkte å utforme en ny bildeanalyse, var også tiden moden for et nytt bildesyn i Stockholm. Fremfor å bli en strengt akademisk semiotiker var Nordströms mål å lage teoretiske verktøy som kunne brukes ved konkrete bildeanalyser.⁵⁸ Grunnlaget for den semiotiske bildeanalysemodellen Nordström utviklet, ble lagt allerede på begynnelsen av 1970-tallet, men har røtter hos Barthes og Eco. Nordström har gitt ut i flere senere arbeider som behandler bildeanalyse som tema. Ved den geografiske og historiske nærheten mellom Nordström og Slettemark synes sammensetningen av analysemodellen og *Nixon Visions* interessant.

⁵⁷ Saussure og Pierce utviklet hvert sitt system for å samle tegnproduksjon og tolkning. Saussures teori gikk ut på å dele tegnet i to; tegnets form og ideene de representerer. Hos Saussure oppstod tegnet arbitrært mellom en mental forestilling- signifikat, og et uttrykk- signifikant. Pierce laget en tegnstruktur delt i tre deler. De tre delene bestod av:

- I.Representamen- som er den formen tegnet har,
- II.Intepretant- som er fortolkningen av den formen og forståelsen av den
- III. Objektet, som viser tilbake til det første.

De tre delene danner sammen et tegn, en uendelig prosess som går i sirkel. Det sentrale hos Pierce er at det ikke er noen logisk sammenheng mellom de tre nivående som skaper et tegn, men at det er arbitrært. I denne dynamiske modellen vil tegn produsere nye tolkninger, og nye tegn (intepretanter), som igjen vil kunne produsere stadig nye tegn hos betrakteren.

⁵⁸ Gert Z Nordström, *Rum relation retorik: Ett projekt om bildteori och bildanalys i det postmoderna samhället*, (Stockholm: Carlsson bokförlag, 1996), 14.

I *Nixon Visions* indre kontekst vil bildenes deltegn tolkes som et ledd i å undersøke symbolikken i verkene. Deltegnene, *syntagmene*, forstås som en rekke tegn innenfor bildene som relaterer seg til hverandre. Ved å tolke Nixon-bildenes *symboler*, som i denne sammenheng forstås som konvensjonelle tegn som ikke ligner på det de viser tilbake til, åpnes det for nye aspekter ved verkene. Slik kan de dypere lagene i bildets meningsdanning studeres. Gjennom symbolene henvises det til implisitte betydninger. Betrakteren vil kunne se andre ting enn det opplagte i bildene. Det kan være ulike diskurser som knyttes til enkeltverkene, eller hvordan ulike aspekter i bildene fungerer sammen.

Bildeanalysens tilnærming til spørsmålet om bildenes innhold, vil skje gjennom bruken av begrepsparet *denotasjon* og *konnotasjon*, slik det brukes av Nordström. Tegnenes grunnfunksjon, det bokstavelige eller opprinnelige i bildene, vil først bli gjennomgått i en beskrivende oversettelse fra bilde til ord. Deretter tolkes bildenes konnotasjoner, de symbolske tilleggsbetydningene som lokkes frem hos betrakteren. Videre vil det vises hvordan syntagmene bidrar til å frembringe slike konnotasjoner.

Fordelen med Nordströms modell er at de ulike leddene sees i sammenheng. Ved å operere med fire forskjellige kontekster for bildeanalyse, forsøkes det ikke nødvendigvis å komme fram til et konkluderende svar, men å oppnå mest mulig innsikt. Pierces dynamiske tolkningsmodell understreket også at ulike tegn kan produsere nye tolkninger og tegn, som igjen vil kunne produsere stadig nye tegn hos betrakteren. Det ville være for omfattende å gripe fatt i den uendelige rekken av mentale bilder og ytre referanser tegnene kan fremprodusere hos betrakterne. For å gjøre konnotasjonene mer tilgjengelige, har Nordström, inspirert av Eco, knyttet tegninneholdet til kulturelle enheter. Med dette menes en kollektiv representasjon som organiserer folks sosiale virkelighet. Ved å ta utgangspunkt i dette, lettes arbeidet med å finne relevante og sannsynlige tolkninger. Nordström skriver dessuten at en stor del av betrakternes assosiasjoner er kulturelt bestemte. Den felles forståelsen av et tegn kan oppstå innenfor en generasjon, en samfunnsgruppe eller yrkesgruppe. Dette er ifølge Nordström ikke merkelig, men rimelig. Forståelsen av begrepet konnotasjon i *Nixon Visions'* bildeanalyse dreier seg om forestillinger som hviler på offentlige og intersubjektive koder. Konnotasjoner begrenser seg derfor ikke nødvendigvis til vilkårlige og subjektive assosiasjoner. De kulturelle enhetene muliggjør tolkningen av hva slags konnotasjoner som kan fremkalles hos potensielle mottagere.

I arbeidet med å analysere bildets indre kontekst skiller Nordström mellom begrepene *metonymi* og *metafor*. Metonymi er et sammenfattet symbol som operer med nærhet fremfor

likhet. Det vil si at metonymien er en representasjon av noe redusert. Denne reduksjonen viser tilbake til noe ikke-reduisert. Det vil si at en del assosieres ved det hele. For eksempel kan en del av konteksten assosieres ved hele konteksten, eller deler av konteksten. Mottageren må selv danne seg et større bilde ut fra egne referanser. Metaforen gjør det motsatte. Den knytter kjente fenomener til nye og overraskende sider eller kontekster. Det er en transaksjon mellom kontekster som tidligere ikke har hatt noe med hverandre å gjøre - en endring eller en symbolsk innovasjon. Forskjellen mellom metonymi og metafor kan forklares ved at det bare er metaforen som kan skape ny mening.

Nixon Visions består av flere enkeltverk. Bildene kan relateres til andre bilder i serien og til utstillingene der de var representert. Collagene bygger igjen på andre bilder, kombinert som montasjer. Til tross for at de som en helhet utgjør et sammensatt tegn, har bildene mengder av potensielle tegnkombinasjoner på underliggende nivåer. Bildenes indre kontekst studeres ut fra tanken om at et denotativt og beskrivende tegn, satt sammen av uttrykk og et innhold, danner konnotative tilleggsteget. Syntagmene baserer seg alltid på det underliggende tegnet, som i dette tilfellet er portrettet av Nixon. Ut i fra syntagmene vil det være muligheter for å produsere nye tegn og tolkninger. Nordström argumenterer for at potensielle tegnkombinasjoner på underliggende nivåer ikke kan bli gjort levende uten aktivt skapende betrakttere.

3.1 ER BILDEANALYSE UPROBLEMATISK?

Innenfor kunstdiskursen og videre innenfor det semiotiske feltet, finnes det ulike oppfatninger om hva man som kunsthistoriker gjør når man beskriver og analyserer bilder. Dette er en uavsluttet diskusjon, og en debatt med sterke meninger. Endringen i samtidens avanserte kunst på midten av 1900-tallet resulterte i at kunsthistorikere ikke lenger bare beskrev det som ble produsert, men at nye teorier og forståelseshorisonter vant frem. Et forenklet utdrag av en tankerekke hos to sentrale bidrag innenfor den senere kunstdiskursen, vil illustrere de ulike oppfatningene man kan finne om det å skulle analysere et bilde.

Den britiske kunsthistorikeren og empiristen Michael Baxandall skriver i boka *Patterns of Intention* (1985) at man som kunsthistoriker ikke forklarer bilder, men gjør en verbal beskrivelse av bilder.⁵⁹ Dette er en mediering som søker forklaring gjennom ord og konsept på overflaten av bildet. Problematikken fører til spørsmålet om hva det egentlig er

⁵⁹ Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, (Yale: Yale University Press, New Haven and London, 1985), 13-14.

kunsthistorikere beskriver når de ser på- og analyserer bilder. Svaret er, i følge Baxandall, at beskrivelsen er en representasjon om tenkingen rundt et bilde. Beskrivelsen av bildet blir med andre ord beskrivelsen av ideene betrakteren har om bildet. Ut fra dette følger problemet om at mange av forestillingene man ønsker å forklare er indirekte. De peker ikke mot det fysiske objektet, bildet, som for eksempel ville være størrelse eller farge, men det som sies blir perifert i forhold til det fysiske verket. I forståelsen av at objektet er noe mer enn det fysiske, beskrives for eksempel metaforer, assosiasjoner eller harmoni. Kunstverket fremstår som et objekt med en historie, skapt av en kunstner og med tidvis ulike betraktere. Det oppstår en omfattende historie utenfor selve bildet. For Baxandall kompliserer slike beskrivelse det å skulle forholde seg til verket. Konsekvensen blir at det kan være vanskelig å uttrykke seg presist.

Den franske filosofen og kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman skriver i *Confronting Images* (2005) at det er nødvendig å ta et valg om man skal se på helheten av et bilde, eller detaljene i et bilde. Til tross for at et maleri viser alt på en gang, har det en formidabel evne til å skjule sine egentlige motiver.⁶⁰ I møtet med et verk vil betrakteren ofte tenke at verket inneholder noe som ikke åpenbarer seg med en gang. Slik oppstår ønsket om å finne verkets indre mening. Didi-Huberman skriver at i forsøket på å finne den indre meningen, begynner betrakteren å se på ting i detalj. Didi-Huberman setter spørsmålstegn ved denne fremgangsmåten som søker å gi viten og totalitet. Det han betegner som et trippelt paradoks, innebærer at verket kuttet opp for å forstå helheten bedre. For å avdekke verkets mening blir detaljene i bildet nærgående studert før de analyseres. Til sist summeres det hele ved å gjøre rede for detaljene og legge de sammen igjen. Denne prosessen strider i mot bildets natur, i følge Didi-Huberman, og er det samme som å utføre en voldshandling mot kunstverket.

Tolkningsteorier har kontinuerlig vært under utvikling og debatt. I ytterste konsekvens kan en bildeanalyse risikere å redusere et verk til en representasjon av egne tanker, og utsette et bilde for en voldshandling. Som betraktere går man ut fra at bak selve materialiteten til bildet gjemmer det seg hemmeligheter. Didi-Huberman mener i sin bok at dette er å behandle verket som en kriminell. Det er ikke vanskelig å tenke seg at flere vil være uenige med fremgangsmåten som bygger på å tolke *Nixon Visions* ut fra tegn og kontekstanalyse. Ved at tegnene kan ha flere meninger kan man åpne for endeløs tolkning, eller endeløs forvirring. På

⁶⁰ Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the ends of a certain history of art*, (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005), 229.

ett nivå forutsetter en felles tolkningshorisont et bestemt kontekstbundet budskap. På et annet nivå vil en analyse av bildets indre kontekst alltid være subjektiv. En assosiasjon er i utgangspunktet et psykologiserende begrep, knyttet til den individuelle betrakter. Grensen mellom de private konnotasjonene og de kulturelle konnotasjonene er derfor vanskelig å definere. Betrakterne produserer nye tegn ut fra bildets konstante tegn, og finner frem til forholdet mellom ting i bildet. Det kan derfor innvendes at tolkningen av *Nixon Visions* mulige konnotasjoner og innhold, i beste fall blir kvalifiserte gjetninger.

3.2 BILDEANALYSE AV UTVALGTE COLLAGER

3.2.1 *Nixon Visions* (1971) [ill. 1]

En formal beskrivelse av bildet skal fange inn det vesentlige i tegnenes grunnfunksjon. Denne collagens oppbygging viser at komposisjonen er laget ut fra den opprinnelige sammenstillingen i Slettemarks offsettrykk, bestående av den originale valgplakaten sammen med kvinnehånden. Denotasjonen i bildet som utgjør det grunnleggende visuelle tegnet er Nixon med kaffekoppen. Det eneste elementet tilført bildet er at Nixons lepper er håndkolorerte med rød penn. Bilderommet består av presidentens portrett kuttet midt på brystet mot den brune flaten som utgjør bakgrunnen. Nixon representerer selve motivet, og som betrakter er man aldri usikker på hvem det dreier seg om. Handlingen i collagen består av hånden som løfter koppen mot presidentens røde munn. I bildets indre kontekst er de røde leppene det mest interessante.

Syntagmene som dannes gjennom deltegnene i collagen skjer mellom kvinehånden og Nixons munn. I kombinasjonen av disse deltegnene oppstår det et avhengighetsforhold. Som bestanddeler forsterker de røde leppene bruken av en kvinnes hånd i en manns portrett. Dette utfordrer det maskuline uttrykket Nixons valgplakat representerte i utgangspunktet. Leppene og kvinnehånden som syntagmer påvirker hverandre gjensidig. Sammenstillingen av disse to elementene utgjør bildets symbol. Symbolet viser tilbake til en dypere betydning enn de fysiske leppene, eller hånden med kaffekoppen i seg selv. Bildets symbol blir elementet som frembringer betrakterens konnotasjoner.

Konnotasjonene som oppstår når betrakteren ser de røde leppene kan være lært eller kulturelt bestemte. I kulturer som ligger nærmest i denne sammenhengen er rød leppestift forbundet med kvinnelighet. Slik sett er det rimelig å anta at kunstneren bevisst forsøkte å vekke visse konnotasjoner hos publikum. I det øyeblikket betrakterne opplever bildet, vil de røde leppene på USAs president utfordre bestående forestillinger om Nixon. Forestillinger

som tidligere var bygget opp gjennom blant annet de originale valgplakatene. Mest sannsynlig ville publikum oppfatte Nixon på en ny måte. Virkemidlene er direkte og konkrete, men ikke så dominerende at den opprinnelige valgplakaten fra 1968 overskygges.

Det oppstår en spenning i likhetene og ulikhetene mellom den originale maktplakaten og Slettemarks collage. Den opprinnelige ideen om Nixon og egenskapene han selv ønsket å prosjektere, blir forsterket gjennom collagens symbolske tegn. Dette skjer fordi symbolikken representerer et motsatt ytterpunkt. Ødeleggelsen av det maskuline og solide skjer gjennom denne tydelige kontrasten. En mann med sminke vil kunne frembringe tanker om transseksualitet og tvetydige kjønnsroller. Betrakterens opplevelse av bildet forbindes med tidligere erfaringer og kunnskaper om de røde leppene som tegn. Oppfatningen av kjønnsstereotypen blir både satt på prøve og forsterket med ombyttingen av kjønnsrollene som leppestiften symboliserer. Dette forutsetter imidlertid tilknytningen til den ytre konteksten som er kulturelt bestemt. Bildets indre kontekst genererer med andre ord en mer omfattende tenkt kontekst rundt selve bildet.

Som vist oppstår muligheten for nye meninger i koblingen mellom ulike kontekster. Samtidig med konnotasjonene skjer det i denne collagen en metaforisering. Nixon som politiker flyttes fra en kontekst til en annen kontekst gjennom konnotasjonene den røde leppestiften gir. Via tilføringen av de feminine trekkene innlemmes Nixon i en annen krets enn den politiske. Han forflyttes fra den seriøse, alvorspregede situasjonen som USAs statsoverhode, til en forfinet, kvinnelig kontekst. For så vidt ulike begreper som det transseksuelle, husmorsrollen, eller entertainere kan være potensielle grupper Nixon forflyttes, metaforiseres, til.

Dette bildets eksplisitte mening oppstår på ett nivå av konnotasjonene som springer ut fra bildets symboler. Selvfølgelig kan dette være individuelt fra betrakter til betrakter, hvis det gitte utgangspunktet er at konnotasjonene har med mottagerens egen erfaring å gjøre. Som Pierces tolkningsmodell understreker, kan disse tegnene produsere uendelige nye tegn og mentale bilder hos betrakterne. Grensen mellom det private og det kulturelle er derfor ikke gitt. Likevel er det ikke urimelig, som Nordström påpeker, å anta at en kulturell konnotasjon inneholder visse felles referanser. Tolkningen av *Nixon Visions* [ill. 1] og forståelsen av røde lepper som en feminiserende faktor, vil antageligvis ikke oppfattes som helt gal hos forskjellige betraktere som har sammenfallende referanser til kulturelle konvensjoner. Vet man i tillegg at kunstneren personlig eksperimenterte med kjønnsroller, klesbruk og gikk med leppestift, vil tolkningen underbygges ytterligere gjennom avsenderkonteksten. Bildet kan slik

sett få tillagt betydninger både på grunnlag av kunnskapen man har om dets kunstner, og gjennom hvordan de ulike tegnene i bildet er organisert i forhold til hverandre.

3.2.2 *Nixon Visions* (1971) [ill. 2]

I dette bildet er denotasjonen, president Nixon, forandret sammenlignet med *Nixon Visions* [ill. 1]. Komposisjonen i *Nixon Visions* [ill. 2] er bygget opp av en rekke utklipp av Nixons panneparti. Elementet er satt sammen fire ganger i høyden, innenfor ansiktets ramme. Selve ansiktet er dermed visket ut og består kun av pannens rynker. Effekten dette gir er at kjeve- og hakepartiet er kraftigere enn bildets original. To utklipp av presidentens øyne er formet som halvmåner. Disse er plassert på hver side av hodet som ører. Det gjentatte panneelementet bidrar til at hodet er rammet inn av en kraftig hårvekst som synes å fortsette bak kragen på Nixons jakke og nedover ryggen. Den nederste delen av ansiktet er opprinnelig den øverste delen av pannen, snudd opp ned mot slipset. Inntrykket blir at det ser ut som skjegg- og brysthår stikker ut av presidentens skjorte. I kaffekoppen holdt av kvinnehånden, ligger Nixons opprinnelige øre og flyter. Bilderommet består av presidentens portrett kuttet midt på brystet mot den brune flaten som utgjør bakgrunnen i bildet. Nixon fungerer som selve motivet, men det er ikke lenger like enkelt å konstantere at portrettet viser tilbake til den amerikanske presidenten. Identifiseringen blir straks mer problematisk når de mest karaktersistiske ansiktstrekkene er fjernet. Handlingen i bildet foregår på fire ulike steder, i presidentens ansikt, i kaffekoppen og i hver av de nye ørene.

Collagen har flere enkeltelementer enn *Nixon Visions* [ill. 1]. Deltegnene består av øynene, ansiktet og innholdet i kaffekoppen. Det kompakte og kraftige hodet forholder seg til formen på ørene (som egentlig er øynene) og hårveksten som rammer inn ansiktet. I sammensetningen dannes syntagmene som legger grunnlaget for bildets konnotasjoner.

Bildet har flere elementer som kan tolkes som symboler. De to viktigste er ørene på hver side av hodet, samt øret som ligger i kaffekoppen. I formen på ørene oppstår bildets tydeligste konnotasjon. Kombinasjonen av plasseringen på hver side av hodet og selve formen, gir et inntrykk av at Nixon har eselører. Den kraftige manen som rammer inn ansiktet og hakepartiet er med på å forsterke dette inntrykket. Øret som deltegn viser tilbake til en dypere betydning enn selve øret. Konnotasjonen som oppstår er kulturell, da ørene kan leses som et symbol på djevelen. Koblingen er ikke umiddelbart like tydelig som parallellen mellom røde lepper og kvinnelighet, men symbolet innehar egenskapen til å kunne

frembringe konnotasjoner hos betrakteren til noe mytisk.⁶¹ I bildet vil likevel denne koblingen være avhengig av betrakterens kunnskaper om relaterte temaer. Tradisjonelt har djevelen ofte blitt illustrert med spisse ører og dyrebein. Parallellen mellom eselørene som et karakteristisk gjenkjennende element, kan være historisk forbundet med galskap eller ondskap. Når betrakteren har avdekket tegnets kode, finnes referansene til noe som er ondt på et underliggende nivå. Dette til tross for at symbolet kanskje er en intrikat antydning, mer enn de røde leppene var i *Nixon Visions* [ill. 1].

Metaforen i bildet oppstår i koblingen mellom eselørene og Nixon. Presidenten forandrer seg fra å være toppolitiker til å bli selve djevelen. Metaforiseringen av separate kontekster impliserer at det er Nixon som er roten til ondskapen i verden. Det onde må forstås ut fra bildets ytre kontekst, krigføringen i Vietnam. *Nixon Visions* [ill. 2] antyder at opphavet til flere tusen menneskers lidelser ligger hos president Nixon. Ut fra det som vites om collagens ytre kontekst, oppstår tanker om at Nixon er ansvarlig for grusomhetene krigen i Vietnam førte med seg. I ansiktet på bildet finnes det ingen øyne. De sitter på siden av hodet til presidenten. Plasseringen minner om skylapper. Har Nixon gått inn i politikken med begrenset horisont, eller manglende evne til å lære av de tidligere årene med krig? Eller ser han ikke konsekvensene av sine handlinger?

Med skylapper blir man handlingslammet, og politikken vil ikke fungere. Ørets egentlige funksjon blir forandret fordi det sitter et par øyne der man egentlig skal lytte. Det samme gjelder for synet. Bildet kan leses som en tydelig kritikk mot amerikansk politikk, og en direkte anklage mot politikerne Nixon.

Likt med *Nixon Visions* [ill. 1] flyttes presidenten fra den politiske konteksten til en annen kontekst. *Nixon Visions* [ill. 2] byr på andre konnotasjoner enn den røde leppestiften. Via tilføringen av eselørene innlemmes Nixon i en tredje mulig kontekst, som er grunnleggende annerledes enn både den opprinnelige politiske plakaten og den kvinnelige rollen i *Nixon Visions* [ill. 1].

3.2.3 *Nixon Visions* (1971) [ill. 3]

Denotasjonen i *Nixon Visions* [ill. 3] er i likhet med *Nixon Visions* [ill. 1] komponert ut i fra den opprinnelige sammenstillingen i offsettrykket, som kun består av den originale

⁶¹ Snorre Evensberget, Dag Gundersen, *Bevingede ord: Nær 13000 litterære sitater, historiske ytringer, ordtak og talemåter, sentenser og fyndord*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1995), 607. I den greske mytologien skal Apollon ha gitt Kong Midas eselører som straff, herav begrepet Midasører.

valgplakaten satt sammen med kvinnehånden og kaffekoppen. I dette bildet er det derimot tilført et ekstra element, et utklipp av Nixons karakteristiske nese. Den ekstra nesen er plassert mellom Nixons lepper. Bilderommet består av presidentens portrett, som fremdeles representerer selve motivet. Det er heller ikke her noen tvil om at portrettet viser tilbake til den amerikanske presidenten. Handlingen i collagen skjer i det ekstra elementet tilført bildet. Det ser ut som om presidenten rekker tunge til betrakteren.

Collagen har få enkeltelementer, og i bildets indre kontekst er det mest interessante den andre nesen. Nixons nese ble ofte trukket frem i illustrasjoner av han, og var nærmest et klassisk kjennetegn for presiden. Nesen som et deltegn i bildet står ikke i det samme avhengighetsforholdet til andre deler av bildet som man kunne se i *Nixon Visions* [ill. 1] eller *Nixon Visions* [ill. 2]. Det er mer avgjørende for selve uttrykket i collagen. Tegnet er alene bærer av konnotasjonene som oppstår, sett bort i fra de gjennomgående, grunnleggende visuelle elementene Nixon og kvinnehånden utgjør.

Formidlingen av bildets mulige innhold oppstår i den konkrete gesten det er å rekke tunge. Til tross for at tungen i collagen i realiteten ikke er en tunge, er funksjonen likevel den samme. Som et symbol innehar dette tegnet flere mulige tolkninger og konnotasjoner. Uttrykket er ved første øyekast lekent og litt humoristisk. Å stikke tungen ut er noe et barn ville gjort. Det oppleves relativt uskyldig.

Ved å sette bildet i sammenheng med de to foregående eksemplene i *Nixon Visions* [ill. 1] og *Nixon Visions* [ill. 2] oppstår det konnotasjoner som står i kontrast til det barnslige og morsomme. Samtidig som nye egenskaper blir overført til Nixon, skjer det en metonymisering til de andre *Nixon Visions* bildene i serien. *Nixon Visions* [ill. 3] knytter seg som en metonymi til de andre collagene. Dermed oppstår muligheten for andre tolkninger enn det som ville vært mulig om bildet stod isolert. Dette muliggjøres spesielt i utstillingssammenheng, der bildene samles. Etter at betrakteren har avkodet de foregående bildenes tegn, og konnotert tanker rundt den kritiske holdningen til USAs politikk og krigføring, kan disse videreføres til *Nixon Visions* [ill. 3]. Flere begreper har sin opprinnelse i selve tungen, og slike betydninger vil være nærliggende for betrakterens konnotasjoner. Onde tunger viser til mennesker som har vonde intensjoner, og kommer med ondsinnede ytringer. Skarp og giftig tunge er heller ikke en positivt ladet konnotasjon. Collagen forstås i dette perspektivet som nok en kritikk og anklage mot Nixon og USA. Den kritiske undertonen i bildet, kan forstås som et implisert budskap om at Nixon sitter opphøyet og utenfor

rekkevidde. Gesten ved å rekke tunge viser at han ikke bryr seg om hvilke konsekvenser hans handlinger får.

Det å geipe understreker oppfatningen av det kritiske. Samtidig oppstår det spenning ved likhetene og ulikhetene, mellom det barnslige, og Nixons rolle som president. Det kan se ut som presidenten nesten smiler, og øynene virker ikke like mørke. Tungen som et humoristisk element skaper spenningen. Det tilsvarende skjedde i *Nixon Visions* [ill. 1]. Hele uttrykket forandrer seg fra den opprinnelige valgplakaten.

I *Nixon Visions* [ill. 3] viser det seg med andre ord to svært ulike uttrykk samtidig. Bildet kan isolert oppleves som bluferdig, men gjennom metonymiseringen gis det i større grad et inntrykk av en umedgjørlig Nixon.

3.2.4 *Nixon Visions* (1971) [ill. 4]

Grunnelementet i *Nixon Visions* [ill. 4] er komponert ut fra den opprinnelige sammenstillingen i offsettrykket og tilføringen av ni ekstra øyne, samt to ekstra deler fra kvinnehånden. Elementene er plassert tilsynelatende tilfeldig innenfor den formale rammen som Nixons ansikt utgjør. I kaffekoppen ligger et av øynene. Denotasjonen er i likhet med de foregående eksemplene portrettet av presidenten og kvinnehånden. Handlingen i collagen skjer i selve ansiktet og i kaffekoppen. Øynene konsentrerer seg i senter av komposisjonen, og gir et dynamisk uttrykk til bildet.

Øynene utgjør en del av collagens enkeltelementer, og oppstår som syntagmer i forhold til hverandre. Som tegn i bildets indre kontekst er øynene det mest interessante. De ni øynene som stirrer på betrakteren forsterker hverandre som uttrykk. Ett av øynene har falt i kaffekoppen, og får en egen betydning ved å være isolert fra de andre.

Som symboler innehar disse tegnene flere mulige tolkninger og konnotasjoner. Øynene oppleves direkte konfronterende, i kraft av antall og plassering, i motsetning til hva tungen gjorde i *Nixon Visions* [ill. 3]. Som syntagmer kan de konnotere seg til innsekter. Tilføringen av ekstra fingre, underbygger oppfatningen om et edderkoppansikt. Ved de ekstra fingrene vil betrakteren kunne få konnotasjoner til edderkoppens mange armer som brukes til å spinne et spindellev. I spindelvevet kan det videre tenkes at noen skal fanges. Som en konnotasjon har dette flere mulige utfall. Sett i sammenheng med de mest sentrale momentene fra den ytre konteksten, er det nærliggende å tro at konnotasjonen blir et symbol på de mange menneskene som kjempet i Vietnamkrigen. Et stort antall amerikanske soldater under Nixons kommando mistet livet eller led alvorlige skader.

Øyet i Nixons kaffekopp isolerer seg både formalt og symbolsk fra resten av bildet. Kaffe forbindes tradisjonelt med noe hyggelig, trygt og sosialt. Gjennom Gevalias reklamekampanjer var merket noe som skulle forbindes med lykkelige og vakre mennesker, et merke kjendiser som Lill Babs personlig ville drikke. Et øye som ligger i koppen oppleves som en stor kontrast til det sosiale og kjente. Kaffekoppen blir fremmedgjort, skremmende og grotesk.

Bildets kritiske potensial finnes på underliggende nivåer av betrakterens konnotasjoner. Det har slik sett flere likheter med *Nixon Visions* [ill. 2] og *Nixon Visions* [ill. 3].

3.2.5 *Nixon Visions* (1971) [ill. 5]

Nixon Visions [ill. 5] tar utgangspunkt i Nixons portrett og kvinnehånden som grunnform. I bildet er større deler av grunnformen redusert. Denotasjonen som utgjør det grunnleggende visuelle tegnet, er sammensatt av seks deler. Fem av dem er det opprinnelige nederste elementet fra offsetplakaten. Kunstneren har gjentatt dette utklippet og stablet det i høyden. Den øverste delen av bildet består av toppen på Nixons hode. Presidentens panne stikker så vidt ut av skjortekragen. Ut fra selve oppbyggingen av motivet, oppleves bilderommet mer dynamisk enn i de andre eksemplene, noe gjentakelsen av det samme utklippet bidrar til. Nixons hånd og kaffekopp er høyere plassert i bildet enn de andre collagene. Bildets handling skjer i sammensetningen av presidentens nederste kroppsdel og hodet som synker ned bak skjorten.

Gjentakelsen av det konkrete elementet danner collagens syntagmer. Syntagmene lager bevegelsen i bildet som understreker at det bare er Nixons panne som synes. I likhet med *Nixon Visions* [ill. 2] er det isolert sett ingen konkrete referanser fra ansiktet som kan hjelpe med å identifisere hvem dette i utgangspunktet er. Betrakteren er avhengig av tidligere erfaringer med presidentens portrett eller kunstnerens verk. Som tegn i bildets indre kontekst er den formale fremstillingen i motivet det mest fremtredende. Den utgjør et helhetlig symbol, et tegn, som peker tilbake på en dypere betydning. Symbolet frembringer betrakterens konnotasjoner gjennom komposisjonen; det virker som Nixon forsøker å gjemme seg for betrakteren. Presidenten har ikke noe ansikt og ingen øyne. Symbolsk sett forsvinner hans retusjerte makthavermaske og han raser ned i skjortesnippet. Utstrålingen og maskuliniteten fra den originale valgplakaten er fraværende i dette bildet. Presidenten taper bokstavelig talt ansikt.

Bildet er mest interessant sett i lys av den ytre konteksten. Det illustrerer hele kjernen av utfallet i Watergatesaken. Det er likevel problematisk å si noe om kunstneren bevisst laget bildet som et uttrykk for sakens utvikling eller ikke. Bildet kan få tillagte betydninger på grunnlag av kunnskapen betrakteren har om den ytre konteksten i ettertid. Syntagmene bygger opp collagen som et tegn og symbol på Nixons feighet. Konnotasjonene er i større grad, enn i de overstående eksemplene, avhengig av hvilken tid betrakteren ser bildet i.

3.3 OPPSUMMERING AV BILDENES INDRE KONTEKST

Nixon Visions er analysert ut fra Barthes tanke om at bilder kan formuleres med et dobbelt uttrykk; ett nivå av grunnbetydninger og ett nivå av tilleggsbetydninger. Symbolikken og konnotasjonene i *Nixon Visions* er det essensielle om bildene studeres som kritikk mot egen samtid. Det er gjennom symbolene, som videre frembringer konnotasjonene, budskapene blir konstituert. Barthes skriver at tegnprosessen krever en viss fordeling mellom det som er uttrykk og det som ikke er uttrykk. Et bilde reproducerer ikke alt, men det kan likevel inneha et sterkt budskap.⁶² Tilleggs-elementer og sammensetninger i hvert *Nixon Visions* bilde varierer i stor grad. Til tross for dette, inneholder de analyserte bildene en kritisk undertone når de studeres under selve overflaten. Det vil si at hvert av bildene innehar størst grad av potensielle negative konnotasjoner. President Nixon blir i liten grad forbundet med positive tanker.

Nixon blir det Danbolt og Meyer referer til som et *ikonisk* tegn gjennom de ulike serielle portrettene. Fremstillingen av presidenten har svært mange likhetstrekk med virkeligheten og slik referer det ikoniske tegnet til den ytre realiteten.⁶³ Nixon som et konkret, gjennomgående element er ikke uten betydning. Presidenten er bildenes denotative budskap. Har kodingen av et denotert budskap således konsekvenser for det konnotative budskap? Til dette svarer Barthes at det er innlysende at kodingen av det bokstavelige forbereder og letter konnotasjonen.⁶⁴ Selve utgangspunktet for *Nixon Visions* var en valgplakat, og ved referansen til den ytre virkeligheten inneholder det ikonske tegnet en grunnleggende politisk betydning i seg selv. Det må antas at betrakterne vet at mannen på bildet er USAs president. Dette elementet, det denoterte budskapet, naturaliserer det symbolske budskapet i collagene.⁶⁵ Med andre ord var det å bruke et fotografi av presidenten et enkelt, men virkningsfullt grep. De egenskapene Nixon ville uttrykke gjennom sitt portrett på den politiske plakaten blir snudd på

⁶² Roland Barthes, "Bildets retorikk", i *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*, red. av Knut Stene-Johansen, (Oslo: Pax, 1994), 30.

⁶³ Danbolt, Meyer, *Når bilder formidler*, 30-31.

⁶⁴ Barthes, "Bildets retorikk", 30.

⁶⁵ Barthes, "Bildets retorikk", 31.

hodet i Slettemarks bearbeidelse av motivet. *Nixon Visions* forsøker ikke, i motsetning til valgplakaten, å konnotere et idealbilde. Symbolene som viser til de dypere lagene utover bildenes denotasjon, demonterer i stedet det den opprinnelige valgplakaten representerte.

Metaforen innehar som vist muligheten til å skape ny mening ved å koble separate kontekster. Samtidig med at det i flere av enkeltverkene skjer en metaforisering, skjer det også en metonymisering hvis bildene sees under ett. Nordström skriver at alle bilder er metonymiske, i den forstand at de reduserer den verden de forsøker å beskrive.⁶⁶ En kjennbar detalj eller fragment representerer ofte en større enhet eller helhet. Portrettet er et typisk eksempel. Det henviser til et helt menneske, men viser bare et ansikt. Bare det kunstneren selv finner nødvendig blir tatt med.

I *Nixon Visions* tilfelle favner metonymien ikke bare mennesket Nixon, men presidenten og politikerens Nixon. Bildene representerer en hel nasjons krigføring. De viser til politisk imperialisme og kapitalisme og blir et sammenfattet symbol på et helt tiårs opprørstrang og motkulturer. Representasjonen av Nixon viser til en større helhet. Slettemarks bilder er en del av helheten, som forbindes med den historiske, sosiale konteksten og den kunstneriske tiden verkene oppstod i. Til tross for at den indre konteksten, bildets deltegn og syntagmer er konstante, bidrar mottagerens referanser til å danne et større bilde. Derfor trenger det nødvendigvis ikke være samsvar mellom det budskapet kunstneren ønsket å uttrykke og de konnotasjoner betrakteren selv kommer frem til.

Analysen illustrerer at de fysiske objektene *Nixon Visions* ikke bare er kunst som oppstår på en flate. Som betrakter kan man lese bildene ut fra tegnene, som skaper mening i forholdet mellom betrakteren og bildene. Budskapet til collagene er ikke kun skravert på overflaten, men det er en samhandling mellom den som ser på bildene, og selve bildene. I hvert element er det en mulig kontekst, og en kontekst har også konnotativ betydning. Slik oppstår uendelige strukturer som går over i hverandre og krysser hverandre.

Grensen mellom det private og det kulturelle er som nevnt problematisk å definere. Ut fra Nordströms modell knytter bildene sammen ting som gjennom kulturell konvensjon hører til i samme kontekst. Utgangspunktet med at en kulturell konnotasjon inneholder visse felles referanser har gjort arbeidet med analysen lettere, og bildene mer tilgjengelige. Baxandall og Didi-Hubermans innvendinger mot semiotikken, viser at det å foreta en bildeanalyse som gjort her ikke er helt uproblematisk. En felles tolkningshorisont forutsetter et bestemt

⁶⁶ Nordström, *Rum relation retorik*, 16.

kontekstbundet budskap, men analyser av bilders indre kontekst vil kunne oppfattes som subjektive. For enkelte vil det å bruke konnotasjonstermen ikke innebære en reel forpliktelse. Nordströms modell kan oppleves som problematisk i arbeidet med å finne konnotasjoner. Selv om en slik innvending ikke er uforståelig, må den avvises i denne sammenhengen. Ved å knytte konnotasjonene til kulturelle enheter, svekkes påstanden om at *Nixon Visions* eventuelle konnotasjoner i beste fall blir kvalifiserte gjetninger. Relasjonen mellom bildenes indre og ytre kontekst støtter opp om dette. Det vesentlige er å markere hele spennvidden av latente tegn mellom de ulike strukturene.

Til tross for ulik kritikk mot semiotisk bildeanalyse, veier Nordströms argumenter tungt i denne analysen. Et tegn kan først bevisstliggjøres etter en kreativ iakttagelse. Tolkningen av budskapet i et politisk verk som *Nixon Visions* vil alltid, til en viss grad, være avhengig av mottagers erfaring og kunnskaper. En av de viktigste lærdommene som kan tas fra semiotikkens kunsthistorie er at tegn er ustabile, og at metoden ikke gir et endelig svar på et problem. Semiotikken åpner for at ingenting nødvendigvis er rett eller galt, men at bildet er mangetydig og kan ha flere tolkninger.

En del av meningen blir skapt mellom strukturene i bildene og betrakterens bevissthet. En annen del blir skapt i bildenes mottagerkontekst, som vil drøftes videre i neste kapittel.

4 BILDENES MOTTAGERKONTEKST – DEN OFFENTLIGE MOTTAGELSEN AV *NIXON VISIONS* PÅ 1970-TALLET

To ulike kunsthistorikere hevdet på 1970-tallet at *Nixon Visions* som kunstverk var:

”(...) oppmykende og frigjørende lyspunkter i den politiske debatt, men maner også til ettertanke”.⁶⁷

”(...) tilsatt en knivsodd hat, som de gjerne er. I den grad man tar dem bokstavelig stimulerer de fordommer og aggresjoner både til høyre og venstre”.⁶⁸

Det er vanskelig å fastslå hvilken effekt et politisk kunstverk med symbolbruk som *Nixon Visions* hadde på betraktere på 1970-tallet. Bildenes indre kontekst har vist at i møtet med verkene oppstår det en kontinuerlig tolkningsprosess der man som betrakter tilfører nye bilder til den kunnskapen man allerede har. Oppfatninger kan også endre seg over tid. Videre i analysen av *Nixon Visions*' indre kontekst, ble det tydeliggjort hvordan bildene relaterte seg til sin ytre kontekst ved politiske, samfunnsmessige og kunstneriske referanser.

I *Nixon Visions*' mottagerkontekst er det ikke verkene i sin passive forstand som er det mest interessante, men deres rolle i aktive situasjoner. I analysen av collagene var det sentralt å studere enkeltelementer i selve bildene, og hvordan de forholdt seg til helheten i verket. I mottagerkonteksten er det avgjørende å studere hvordan verkene *anvendes*. Forholdene som skal diskuteres i dette kapitlet er hvordan publikum forstod relasjonene mellom *Nixon Visions*' indre- og ytre kontekst. Hva som påvirket publikums oppfatning av verkene er det mottagerkonteksten ønsker å belyse.

Nordström skriver at flere faktorer kan influere betrakternes forståelse av et bilde.⁶⁹ Følgelig kan ytre miljøer og sosial tilhørighet være direkte avgjørende for bildetolkningen. Det reiser seg flere spørsmål i forbindelse med denne hypotesen. Vil kunstanmeldere og kritikere med forskjellig politisk- eller kunstnerisk tilknytning tolke verkene ulikt? Vil radikale og konservative avisorganer representere ytterpunkter i forståelsen av verkene som politisk kritikk mot samtiden og kunstneriske bidrag?

Slike problemstillinger blir relevante i undersøkelsen av *Nixon Visions* mottagerkontekst. Gjennom et utvalg sentrale utstillinger på 1970-tallet, og artikler skrevet i

⁶⁷ Stig Andersen, ”Nixons 60 ansikter”, *Arbeiderbladet*, (24. februar 1973), upaginert.

⁶⁸ Erik Egeland, ”Slettemark i fjernsyn”, *Aftenposten*, (3. april 1978), 48.

⁶⁹ Nordström, *Bildespråk og bildeanalyse*, 49.

forbindelse med debatten rundt *Nixon Visions*, vil dette kapittelet forsøke å belyse det tredje nivået av kunstverkenes kontekst, og studere hvilken mottagelse bildene fikk i det offentlige. Kapittelet bygger på en gjennomgang av enkelte offentlige fremvisninger, og følgende reaksjoner. Ut fra en slik gjennomgang vil det være mulig å drøfte problemstillingene som ble introdusert i avhandlingens innledning:

- I. Kunne en kunstnerisk uttrykksform som *Nixon Visions* bidra til å vekke publikums bevissthet?
- II. Hvilken posisjon inntok verkene i den politiske debatten?

4.1 NIXON VISIONS PÅ EN UTENDØRS UTSTILLINGSARENA

4.1.1 Stockholm 1971 og 1972

De tidligste versjonene av *Nixon Visions* fra 1971 ble trykket opp i et større antall offsetplakater. Plakatene ble massedistribuert og hengt opp utendørs i Sverige. I størst grad gjaldt det bildene med påført bunntekst som ”Speed Kills”, ”Bloody Nixon” og ”Sugen”. Slettemark laget også versjoner med påført tekst som ”Moderna Museet – öppet alle dagar 12-22”. Disse solgte han for fem kroner på Gärdet i Stockholm.⁷⁰

Det var kunstneren Slettemark som gikk rundt på nattestid i Stockholm og Gävle for å henge opp plakater av presidenten. *Nixon Visions* ble representert på bensinstasjoner [ill. 32], oppslagstavler [ill. 34] - [ill. 37], busstopp [ill. 38] - [ill. 39], lyktestolper, kiosker og andre steder der reklameplakater hang.

I 1972 viste *Nixon Visions*’ ytre kontekst at Nixon hadde blitt gjenvalgt for en ny periode som president. Krigen mellom Nord- og Sør-Vietnam pågikk stadig med amerikansk nærvær, og dekningen av krigen i pressen og på fjernsyn brakte krigsbildene direkte inn i norske og svenske hjem. Dette året fulgte Slettemark opp med en ny offentlig utendørs fremvisning av bildene. *Nixon Visions* ble brukt i 1. mai-toget i Stockholm. Protester mot krigen i Vietnam var fellesnevner for taler og tog over hele Sverige 1. mai 1972.⁷¹ Mange var av den oppfatning at USA utøvde imperialismen og kapitalismen i store deler av verden. USAs innflytelse på verdenssamfunnet hadde gradvis bygget opp under den voksende kritiske holdningen til det amerikanske samfunnets selvutnevnte posisjon i verden. Fra opposisjonen kom det hard kritikk og USA ble beskyldt for å gjøre om Asia til et jaktområde for store

⁷⁰ ”Kjartan slår till”, *Dagens Nyheter*, (16. juni 1971), 12.

⁷¹ ”Rekord i första maj”, *Dagens Nyheter*, (2. mai 1972), 2.

konserner.⁷² Krig, politisk polarisering og sosiale brytninger ble merkbart synlige ved anledninger som 1. mai-toget. Motkulturene og radikalismen fikk mulighet til å uttrykke seg. En konsekvens av opprørene var at plakaten som uttrykksform ble aktualisert og brukt i demonstrasjoner. For eksempel *Folkets Atelje* i Stockholm bestod av et titalls personer, blant annet kunstnere som fra 1968 lagde politiske plakater. Disse plakatene ble i likhet med *Nixon Visions* hengt opp på nattestid i Stockholm. Sosialistiske grupper og kunstnere med ønske om å lage kunst og plakater som brøt med det tradisjonelle, samt formidlet et budskap, gjorde seg gjeldene i flere land.⁷³

I 1. mai-toget 1972, hjalp åtte assistenter Slettemark med å holde opp plakater av *Nixon Visions* med forskjellige slagord [ill. 30]. Det gjennomgående motivet var et bilde der Nixons kaffekopp var fylt med blod. Fotografiene fra 1. mai-toget ga inntrykk av at en stor gruppe mennesker var stilt opp for å protestere mot Nixon [ill. 42] - [ill. 45]. Satt i sammenheng med toget for øvrig, virket ikke Slettemarks plakater tilfeldig plassert eller tatt ut av sammenheng.

4.2 ET UTVALG UTSTILLINGER I NORGE

4.2.1 Honningsvåg, galleri Aquarius 1971

I begynnelsen av august 1971 hadde Slettemark sin første *Nixon Visions*-utstilling i Norge. Den ble holdt på galleri Aquarius i Honningsvåg. Her skulle kunstneren stille ut 12 av sine Nixon-collager. De lokale forventningene til utstillingen var blandet. I Norge hadde Slettemark rykte på seg for å være ute etter bråk og omtale, fremfor sine kunstneriske gjennomførrelser. Den lokale avisen Finnmarksposten, skrev før utstillingen: ”For den som kjenner til Slettemarks virksomhet, er det grunn til å vente seg en utstilling utenom det vanlige (...) og en er også spent på hvordan publikumsreaksjonene vil bli på dette”.⁷⁴

Hensikten var at Slettemark i tillegg til utstillingen på galleriet skulle ha en friluftsutstilling på Nordkapp. I forbindelse med dette forlot han utstillingsobjektene på Aquarius. Kvelden før utstillingen skulle åpne ble samtlige bilder stjålet fra galleriet. Publikum fikk med dermed ikke muligheten til å se kunstverkene. Slettemark skal ha vært overbevist om at det var en kvinne som vasket i lokalet som hadde tatt bildene, og anmeldte henne til politiet. Denne teorien ble ikke etterforsket, og politiet kunne opplyse at de verken

⁷² ”Räddningen för USAs söner: Lämna Indokina!” *Dagens Nyheter*, (2. mai 1972), 8.

⁷³ Jon Øien, ”GRAS er død, leve GRAS”, i *Gras 10 år etter*, (Oslo: Hammerslund Kunsthandel, 1983), 18.

⁷⁴ ”Nixon Portretter på Nordkapp: Kjartan Slettemark stiller ut på Aquarius”, *Finmarksposten*, (3. august 1971), 1.

hadde funnet eller forhørt kvinnen det gjaldt. Angivelig var hun på ferie og ingen visste hvor hun oppholdt seg. I Dagbladet kunne det imidlertid leses at det hadde tatt avisen en telefonsamtale for å lokalisere den aktuelle vaskekone.⁷⁵

Arbeidet med å finne den skyldige førte ikke frem, og det kom heller ikke noe svar på hvor de 12 bildene hadde blitt av. Ledelsen for galleri Aquarius ga indirekte Slettemark ansvaret for de forsvunne *Nixon Visions*, og skrev at det hele var den største happeningen kunstneren hadde laget siden han kom til stedet.⁷⁶ De forsvunne collagene førte til en konflikt mellom Slettemark og galleriledelsens talsmann, Knut Lindkvist. Utgangspunktet startet i Finnmarksposten der det ble det spekulert i hvorvidt noen hadde tatt bildene for å være søppel og ”kastet de sammen med det andre rasket”.⁷⁷ Slettemark nektet å godta at dette kunne være grunnen og skrev et brev i avisen der han ytret sin oppfatning av saken. Følgelig påstod kunstneren at utstillingen ikke kunne vises fordi innehaveren av galleriet ikke hadde den rette ”marxistlenistiske” tro.⁷⁸ Utstillingen ble i følge Slettemark, fjernet på grunnlag av politisk overbevisning.

Ledelsen for Aquarius avviste forklaringen som ”rent vrøvl”, og i en redegjørelse fra galleriet skrev Knut Lindkvist at de nektet blankt for at bildene kunne være tatt av politiske grunner. Dessuten var de angivelig også pengemessig verdiløse. Slettemark skulle ifølge Lindkvist, ha priset noen av *Nixon Visions* til 4,75,- og 9,50,- kroner.

4.2.2 *Nixon Visions* mottagelse i Honningsvåg

Kunstverkenes mottagelse på deres debututstilling i Norge ble utradisjonell. Til tross for Slettemarks rykte, var det i denne sammenhengen ikke kunstnerens egne handlinger som var hovedgrunnen til oppstyret i kjølvannet av utstillingen. De potensielle publikummerne måtte gjøre seg opp en mening ut fra Slettemarks leserbrev, samt artiklene i den lokale avisen. Uavhengig av gjerningsmann/ kvinne eller grunnen til at utstillingen forsvant, ble Slettemarks arbeider forkastet som søppel blant de lokale aktørene. Kanselleringen av utstillingen var en bekreftelse på at publikum og kritikere ikke godtok det Slettemark drev med som kunst. Det kunne leses i lokalavisen at Slettemark ikke kunne roses for Nixon-portrettene han hadde med

⁷⁵ ”Malerier av liten verdi, sier politiet”, *Dagbladet*, (10.august1971), 1.

⁷⁶ ”12 Nixon portretter tatt i Honningsvåg”, *Finmarksposten*, (10. august1971), 2.

⁷⁷ ”12 Nixon portretter tatt i Honningsvåg”, 1.

⁷⁸ ”12 Nixon portretter tatt i Honningsvåg”, 2.

til Honningsvåg, fordi de bar tydelig preg av kunstnerisk slurv. Finnmarksposten skrev: ”At de skulle hatt noen politisk appell er lite trolig. De appellerte mer til det komiske”.⁷⁹

Lindkvists konklusjon med at ledelsen for Aquarius ikke kunne ha noe med forsvinningen av bildene å gjøre, var totalt begrunnelsesløs ifølge Slettemark. Siden politiet i Honningsvåg stod uten holdepunkter i etterforskningen, kunne det heller ikke bekreftes eller avkreftes hvorfor eller hvordan utstillingen hadde forsvunnet.⁸⁰ At det hele skulle ha vært en del av en happening, var for Slettemark utenkelig: ”Jeg hadde fastsatt lørdag som åpningsdag, men vernisagen [*sic*] måtte dessverre utebli da jeg på fredag til min forferdelse oppdaget at billedkolleksjonen var blitt nedtatt”.⁸¹

Når det gjaldt selve bildene, skrev Slettemark at han kunstnerisk regnet de til det beste han hadde gjort. Til Lindkvists kommentar om at kunstneren ikke hadde til hensikt å lage kvalitetskunst, mente Slettemark at det måtte være et produkt av Lindkvists egen fantasi. Bildene representerte en stor pengemessig verdi ifølge kunstneren selv. Det at han skulle ha verdsatt bildene til 4,75,- og 9,50,- kroner avviste han blankt. Selv anslo kunstneren *Nixon Visions* til en verdi av ca. 50.000,- kroner.

Det var imidlertid ikke bare ledelsen for galleri Aquarius som mente at bildene var lite verdt. Slettemark hadde tidlig anmeldt forholdet, men politiet viste liten innsats for å oppklare saken. Politifullmektig Svein-Erik Modal svarte på henvendelse fra Dagbladet at saken ikke var ansett ut fra de store dimensjoner, fordi det ikke dreide seg om tyveri av betydelige verdier.⁸² Denne forklaringen tolket kunstneren dit hen at politiet hadde tatt på seg rollen med å sette verdi på kunst. Slettemark leverte følgelig inn et innrammet Nixon-bilde til politimester Gjerde i Oslo for et verdianslag. Politiet medga da at utstillingen var forsvunnet, og at de ikke kunne, eller ville, gi en verdivurdering. Slettemark uttalte senere:

Da jeg stilte ut portretter av Nixon (...) ville ikke politiet drive etterforskning, bildene hadde ingen verdi, hevdet de. Jeg har for god tid siden levert et Nixon-portrett til politimester Gjerde i Oslo med rekommandert brev der jeg spør om det er så at politiet i Norge vurderer verdien av kunst. I så fall vil jeg gjerne vite hvilken pris politimesteren finner passende. Jeg har imidlertid ikke hørt noe.⁸³

Det innrammede bildet Slettemark refererte til, fikk han i likhet med resten av utstillingen, aldri se igjen. Det skal ha blitt brent, ifølge vaktmesteren hos politiet, fordi ingen kunne tro

⁷⁹ ”12 Nixon portretter tatt i Honningsvåg”, 2.

⁸⁰ Kjartan Slettemark, ”Politiske bilder stjålet i Honningsvåg”, *Finnmarksposten*, (14. august 1971), 2.

⁸¹ Slettemark, ”Politiske bilder stjålet i Honningsvåg”, 2.

⁸² ”Malerier av liten verdi, sier politiet”, 1.

⁸³ Bernhard Rostad, ”Setter Gjerde pris på ham?” *Dagbladet*, (15. februar 1973), 5.

det var noe annet enn søppel.⁸⁴ Denne vurderingen kom ifølge Slettemark av at ”godtfolket” i Honningsvåg hadde ment at utstillingen var noe skrap, og at stemningen i Honningsvåg hadde vært ”anti-Slettemark” helt siden han stilte ut. Kunstneren selv oppfattet det som at publikum synes bildene var for kontroversielle.⁸⁵

4.2.3 Oslo, UKS-utstillingen 1973

I februar 1973 ble *Nixon Visions* for første gang utstilt for publikum i Oslo. Utstillingen fikk bred oppmerksomhet i norske aviser. 45 forskjellige bilder av presidenten ble vist i annen etasje, loftsetasjen i Unge Kunstneres Samfund. De var alle forskjellige variasjoner av Nixon med kaffekoppen i hånden. Debatten om verdien av de stjalne eksemplarene i Honningsvåg ble under UKS-utstillingen på ny et tema. Politimester Gjerde hadde aldri kommet med noe svar på spørsmålet om hvor mye politiet synes *Nixon Visions* var verdt. Kunstverdisetting hadde gjennom denne saken vist seg å være et komplisert dilemma, og et år etter at Slettemark hadde levert bildet av Nixon skal han ha forsøkt å få det tilbake ved å fremvise kvittering. Vaktmesteren kunne fortelle kunstneren at det var han som hadde brent collagen.⁸⁶

Som følge av disse foregående hendelsene ville Slettemark ha kunstverkenes verdi på det rene før han stilte ut på UKS. Avisene fant det problematiske spørsmålet om kunstverkenes verdi interessant i forbindelse med åpningen av utstillingen. Medienes oppmerksomhet rundt saken førte til at Slettemark stilte opp i Dagbladet med et nytt bidrag til utstillingen. Han hadde fått tak i et fotografi av politimesteren, og tilførte det en enorm kaffekopp. Et snirklete sugerør gikk fra koppen og inn i Gjerdes munn. Kunstverket ble rammet inn og var ment som en protest mot at bildet Slettemark hadde sendt inn til politiet var forsvunnet. Kunstneren kommenterte at: ”Hvis ikke bildet kommer til rette innen et døgn, vil jeg kontakte en advokat. Og henge opp bildet av Johan Gjerde”.⁸⁷

Til tross for at det ikke ble noen direkte avklaring i verdispørsmålet rundt *Nixon Visions*, kom det for Slettemarks del også positive tilbakemeldinger på utstillingen. Kulturrådet ønsket å kjøpe inn to av *Nixon Visions* for 1000,- kroner stykket, en forbedring fra

⁸⁴ Ref. mail-korrespondanse med arkivverket, (3. mai 2010 og 20. mai 2010). Det har ikke lyktes å få tak i de gjeldene dokumentene i denne saken fra riksarkivet, da arkivverket svarte på henvendelse at; ”det virker påfallende at Oslo politidistrikt skal ha blitt benyttet til verdivurdering av maleri”, og at; ”anmeldelsesjournaler i perioden 1969–1973 mangler, av ukjente grunner”.

⁸⁵ Slettemark sitert i ”Malerier av liten verdi, sier politiet”, 1.

⁸⁶ Slettemark sitert i Hennum, *Med kunst som våpen*, 179.

⁸⁷ Slettemark sitert i ”Johan Gjerde på utstilling”, *Dagbladet*, (1. mars 1973), upaginert.

prisanslaget på 4,75,- og 9,50,- kroner i Honningsvåg. Ifølge kunstneren var prisen avhengig av om politiet godkjente den.⁸⁸

I Sverige hadde Moderna Museet kjøpt fire eksemplarer av collagene. Göteborgs Konstmuseum hadde ervervet ytterligere fire eksemplarer av serien for en samlet pris på 7000,- svenske kroner. Bildene var samtidig Sveriges bidrag i en internasjonal kunstkatalog som skulle gis ut i Nederland, og Slettemark fikk et stipendium på 4000,- kroner.

Et annet interessant forhold i forbindelse med UKS-utstillingen var at *Av rapport fra Vietnam* og en av *Nixon Visions* collagene ble reservert av Slettemark for innkjøp til Nasjonalgalleriet i Oslo. Publikum som besøkte UKS fikk også anledning til å uttale seg om saken.⁸⁹ Slettemark hadde lagt ut et skjema der de kunne krysse av ”ja”, ”nei”, eller ”vet ikke” på om de synes Nasjonalgalleriet burde kjøpe et eksemplar av *Nixon Visions*.⁹⁰

4.2.4 *Nixon Visions'* mottagelse i Oslo, UKS

Mottagelsen av *Nixon Visions* på UKS-utstillingen viste seg å bli blandet. Flere ulike aviser og kritikere anmeldte bildene.

Dagbladet skrev om utstillingen: ”Dette har han klipt i stykker og limt sammen. Og så opptrer presidenten rundt på veggene i alle kombinasjonene, med fire øyne, med øynene snudd opp ned, uten øyne i det hele tatt, uten ansikt – kort sagt Slettemark har mikset og trikset og fått fram de mest selsomme og virkningsfulle uttrykk”.⁹¹

Dagbladets mest sentrale artikkel var imidlertid skrevet av Harald Flor som fikk trykket sine meninger i teksten ”Maktbilder og billedmakt”. Flor skrev at Slettemark hadde formulert innsikt i en reell situasjon med bildene av Nixon:

Seks år tidligere haglet de samme argumenter mot ham fra majoriteten av den norske presse (...) som i ”snusfornuftens” navn alltid gis anledning til å praktisere vår såkalte ytringsfrihet. At politiske argumenter skjules bak estetiske kriterier (kunstnerisk kvalitet) er et velkjent fenomen (...). Når det gjelder Kjartan Slettemarks nye utstilling i Unge Kunstneres Samfund, så vil nok de samme ”kvalitetsjegere” på ny fastsette sin dom – ”mangel på originalitet” blir vel også føyd til.⁹²

⁸⁸ Åsne Kolberg, ”Kjartan Slettemark på tilbud i UKS: Politimesteren vrir seg, Kulturrådet til unnsetning”, *Verdens Gang*, (17.februar1973), 5. Slettemark poengterte her at han var inneforstått med at bildene, som i Sverige ble solgt for 2500,- kroner, måtte bli billigere i NATO landet Norge.

⁸⁹ Slettemark sitert i Rostad, ”Setter Gjerde pris på ham?” 5.

⁹⁰ Museet benyttet seg imidlertid ikke av tilbudet om å erverve kunstverkene til samlingen på dette tidspunktet.

⁹¹ Rostad, ”Setter Gjerde pris på ham?” 5.

⁹² Harald Flor, ”Maktbilder og billedmakt”, *Dagbladet*, (1. mars 1973), upaginert.

I Arbeiderbladet skrev Stig Andersen et betydningsfullt bidrag om utstillingen. Han mente at politisk kunst kunne være så mangt, men at Slettemark presenterte et nytt og slagkraftig alternativ med *Nixon Visions*.⁹³ Bildene ble av Andersen oppfattet som en kommentar til kapitalismen og Nixons krigføring i Vietnam, gjennom den formale oppbyggingen av collagene: "(...) han har gått helt amok og løst opp portrettet til pinneved som om hele Nixons krigføring skulle ha eksplodert mellom håret og haken".⁹⁴ Se [ill. 12]. Andersen understreket videre:

Ved sin ukonvensjonelle presentasjon av motivet har Slettemark, i pakt med sin overbevisning, maktet å latterliggjøre Nixon og hele hans "image" på en måte som appellerer og engasjerer. (...) dette er for konsekvent, for totalt og for logisk gjennomført til å kunne stemples som lettvinnt. Den pop-art inspirerte serien viser oppløsningen av et menneske på lik linje med maleren Francis Bacons psykisk- og selvsagt fysisk-deformerte individer.⁹⁵

Karin Blehrs skrev et bidrag i Morgenbladet, "Kjartan Slettemark", som ble Andresens totale ytterpunkt. Blehr mente at sammenstillingen mellom kaffereklamen og Nixon var et pinlig enkelt kunstgrep og videre karakteriserte hun bildene som et reproduksjonsaspekt, noe som gjorde utstillingen til "et tvilsomt supplement".

Ideologien bak en slik presentasjon av den moderne kulturs fetisjer er vel grundig drøftet i forbindelse med Andy Warhol, som var først ute med denne siden så forterpede utstillingsform. Problemet ligger vel her i at dette ikke er noen "form" som kan tjene nyanserte "innhold", men betydningen ligger i selve utstillingsaspektet, og det kan naturligvis ikke gjentas annet enn som plagiat.⁹⁶

Videre var mottagelsen av *Nixon Visions* i Aftenposten og Verdens Gang kjølige. Erik Egeland tolket hele utstillingen i notisen "Slettemark i UKS", til å være et uttrykk for at Slettemark ikke kunne fordra Nixon, og han omtalte bildene som motbydelige, sterile og lite uttrykksfulle.⁹⁷

"Slettemarks Nixon neppe opphissende", i Verdens Gang, konkluderte i likhet med Blehr, at resultatene i det hele ikke var av større kunstnerisk interesse, fordi grunnformene var lånt fra fotografier. Slettemark viste derfor ikke noe talent som skapende, bildende maler. Avisen skrev at *Nixon Visions* betraktet som politisk agitasjon og ideologisk propaganda, eller som direkte protest mot Nixon, ikke hadde

⁹³ Andersen, "Nixons 60 ansikter", upaginert.

⁹⁴ Andersen, "Nixons 60 ansikter", upaginert.

⁹⁵ Andersen, "Nixons 60 ansikter", upaginert.

⁹⁶ Karin Blehr, "Kjartan Slettemark", *Morgenbladet*, (5. mars 1973), upaginert.

⁹⁷ Erik Egeland, "Slettemark i UKS", *Aftenposten*, (23. februar 1973), 4.

noen større appell. Det kunstneriske aspektet ble oppfattet som preget av en kamuflert, geometrisk formalisme som avisen beskrev som: ”uttrykksløs, skjematisk og maskeaktig”.⁹⁸

Avisen Norges Handels og Sjøfarts tidende skrev på sin side at man ikke skulle blande begrepet kunst borti all denne monteringsvirksomheten: ”Han må jo simpelthen være blitt drevet inn i kunstnerbanen av fonetiske grunner (...). Nå har han tatt president Nixons person fatt, et fotografi av ham er klippet opp og montert til de mest groteske sammenstillinger. Å si det er sjikanøst er mildt”.⁹⁹

4.2.5 Jan Hornes film om Slettemark, 1978

I 1978 skrev en publikummer om *Nixon Visions*: ”Når denne persons [Slettemark] utfoldelser blir gjenstand for filmreportasje i NRK, og produktene utstilles i seriøse kunstgallerier, står det plutselig klart for oss at vi ikke befinner oss i innledningsfasen til en kulturs undergang. Det er selve undergangen vi bevitner”.¹⁰⁰

1978 ble et viktig år for *Nixon Visions* i den forstand at bildene ble viet mye oppmerksomhet gjennom et fjernsynsprogram og en påfølgende avisdebatt. I 1974 hadde tv-produsenten Jan Horne laget en film om Slettemark for NRK. Som følge av at dokumentaren ble ferdig på samme tid som Nixon måtte gå av som president, valgte statskanalen å ikke sende filmen. NRK var tilbakeholden med å vise et sarkastisk bilde av Nixon midt i den aktuelle Watergatesaken, men også Kunstnermeldingen, en samling ulike kunstforeninger, hadde fryktet at filmen om Slettemark ville skade ryktet til kunstnerne som yrkesgruppe. Først fire år senere sendte NRK den som et innslag i en serie om politisk kunst.

Arbeidet med *Nixon Visions* stod sentralt i filmen, og med dette ble kunstverkene tolket på nytt i samtiden. Som redegjort for i forbindelse med anmeldelsene av de tidligere utstillingene, gikk mye av kritikken mot Slettemark ut på den kunstneriske utførelsen av collagene. Flere hadde ment at materiale og teknikk kunne ikke regnes som kvalitetsarbeid. Med Hornes film startet en debatt ut fra nye vurderinger. Konflikten tok utgangspunkt i *kriteriene* for å vurdere Slettemarks collager. Kunne bilder med politisk meningsinnhold karakteriseres som kunst?

⁹⁸ ”Slettemarks Nixon neppe opphissende”, *Verdens Gang*, (1. mars 1973), upaginert.

⁹⁹ ”Montasjer og kunst”, *Norges Handels og Sjøfarts tidende*, (21. februar 1973), upaginert.

¹⁰⁰ ”Slettemark”, ukjent leserinnlegg, Nasjonalmuseets klipparkiv, (8. april, 1978), upaginert.

Filmens format presenterte kunstnerens og hans utfoldelse gjennom klipp satt sammen av ulike seanser der Slettemark arbeidet med sine prosjekter. Ifølge Horne selv var denne collage måten å lage filmen på et bevisst valg. Den skulle være et uttrykk for Slettemarks måte å jobbe på.¹⁰¹ Intensjonen med filmen var følgelig å vise at Slettemark hadde skapt en verdifull debatt omkring etablerte verdier og problemstillingen om hva som var kunst.¹⁰² På spørsmålet om filmens relevans i 1978 i forhold til 1974, uttalte Horne: ”Om tiden derimot er mer moden for samfunnskritisk kunst nå, enn den gang, lar jeg stå åpent”.¹⁰³

4.2.6 Mottagelsen av Jan Hornes film om Slettemark

Reaksjonene i kjølvannet av filmen ble umiddelbart uttrykt i dagspressen den påfølgende tiden. Harald Flor var igjen en av de som støttet Slettemark, ved å skrive nesten en hel sides artikkel i *Dagbladet* der han gikk i mot de som ønsket å diskvalifisere Slettemark som kunstner. Flor inntok et radikalt standpunkt, og sammenlignet Slettemark med kunstnere som Vincent Van Gogh og Edvard Munch.¹⁰⁴ En slik karakteristikk var imidlertid langt fra noe alle aviser ville gå god for. Under en oppsummering av uken som hadde gått, ble Flor på ”I dagens løp”-sidene til *Aftenposten* beskyldt for å ha begrensede ressurser til rådighet. Flors artikkel ble av en innsender tolket for en spøk å være, grunnet nettopp sammenligningen mellom Slettemark, Van Gogh og Munch.¹⁰⁵

Erik Egeland beskyldte i artikkelen ”Slettemark i fjernsyn”, de som katalogiserte Slettemark som bildende kunstner, for å være ”hjernevaskede kulturmedarbeidere og politiserte kunsthistorikere”. Egeland skrev: ”Fastholder man noen mening med dette begrep [bildende kunstner], er det innlysende at Slettemark arbeider utenfor det, - hva filmen i går viste. Til overmål demonstrerte Slettemark (...) at han anså seg stående helt utenfor kunstlivets sfære”.¹⁰⁶

Egeland var ikke alene om sin skarpe kritikk etter at filmen ble vist på fjernsyn. Norges Handels og Sjøfarts Tidende hadde vært av negativ oppfatning siden 1973, og i en notis i avisen, stod det om programmet at det var kjedelig og lite opplysende: ”Den virkelige

¹⁰¹ Horne sitert i ”Slettemark-filmen – et slag for ytringsfriheten”, *Dagbladet*, (31. mars 1978), upaginert.

¹⁰² Tone Solberg, ”Kunstneren som sprenge seg ut av galleriene”, *Dagbladet*, (30. mars 1978), upaginert.

¹⁰³ Horne sitert i Eva Vigeland, ”Grønt lys for skjeløyd Nixon”, *Verdens Gang*, (31. mars 1978), upaginert.

¹⁰⁴ Harald Flor, ”Ut av kunsten – bort med ytringsfriheten”, *Dagbladet*, (11. april 1978), upaginert.

¹⁰⁵ Skagg, ”På nære nippet”, *Aftenposten*, (14. april 1978), 39.

¹⁰⁶ Egeland, ”Slettemark i fjernsyn”, 48.

sannheten er at programmet om Kjartan Slettemark var for klosset og utilfredsstillende den gangen det ble laget, at det er like klosset og utilfredsstillende i dag”.¹⁰⁷

En publikummer som uttalte seg delte Norges Handels og Sjøfarts Tidendes oppfatning. I et leserinnlegg i Aftenposten kunne det leses at Slettemark var en rabiat USA- og Nixon-hater, uten evne til å gi sine følelser og meninger et synbart kunstnerisk uttrykk. Slettemark fant angivelig glede og tilfredsstillelse i å besudle nasjonalsymboler: ”Her vises faktisk ikke den minste flik, signert Slettemark, som fortjener betegnelsen kunst”.¹⁰⁸

Forfatteren av innlegget glemte imidlertid at Hornes film var laget i 1974, da vedkommende skrev at Slettemark var en ustriglet protestmaker på heltid besatt av en vill glede av å sparke og spytte på en ”for lengst fallen storhet”.

Da *Nixon Visions* ble stilt ut i 1972, hadde Pål Hougen stilt seg negativ til bildene.¹⁰⁹ Med Hornes film ble collagene imidlertid innlemmet som en del av helhetsoppfatningen rundt Slettemarks kunstproduksjon. Hougen tok til ordet i debatten ved å svare Egeland i et innlegg, ”Om en kunstner og en kritiker”, i Aftenposten. Her viste han til at Slettemark var den eneste norske kunstner som hadde oppnådd positiv politisk virkning ved bruk av kunst, og han skrev at Egelands (politiske) oppfatning var fundamentalt gal.¹¹⁰ Hougen så Slettemarks arbeider i bred sammenheng og mente kunstnerens verk inviterte til diskusjon:

Jeg tror ikke Erik Egeland noen gang har forstått Vietnamkrigen, og for en skam det var for hans eget land å være avhengig av imperialismemakten USAs beskyttelse. (...) Jeg tror han må ha ønsket – hele tiden – at USA skulle ha herredømme i landet. (...) [Egeland] vil ha oss til og tro at Norges mest uredde kunster ikke er kunstner, men en provokatør ”tilsatt en knivsodd hat”.¹¹¹

Videre skrev Hougen i artikkelen ”Gott mit uns”:

Egeland forteller at jeg ”reservasjonsløst går i bresjen for” ”en ideologi som hovedsakelig tilkjenner kunstens politiske oppgaver og vurderer dens betydning med politiske mål”, og dermed ”underkjenner både et maksimalt menneskebilde og et flerdimensjonalt kunstsyn”. (...) Etter det har jeg sett mange bemerkelsesverdige politiske bilder i Norge. (...) Noen av dem har jeg kommentert i det nummeret av F 15-kontakt som kom for to uker siden. Der kan Egeland ha lest at jeg nettopp vender meg mot dem som i Profil og Klassekampen stiller bestemte politiske krav til kunsten. (...) Det betyr ikke at jeg er i mot

¹⁰⁷ P.B, ”Hvordan en myte kan oppstå”, *Norges Handels og Sjøfarts tidende*, (3. april 1978), upaginert.

¹⁰⁸ C.M, ”Slettemark til sak mot NRK?” *Aftenposten*, (6.april 1978), 59.

¹⁰⁹ Pettersson, ”Tillintetgørelsen av det rationalistiska universet”, 75-76. Som direktør for Munch Museet hadde Hougen svart nei på å stille ut *Nixon Visions*. Begrunnelsen skal angivelig ha vært at bildene ikke passet i format for lokalet.

¹¹⁰ Pål Hougen, ”Om en kunstner og en kritiker”, *Aftenposten*, (11. april 1978), 7.

¹¹¹ Hougen, ”Om en kunstner og en kritiker”, 7.

politisk kunst. Det ville være å avfeie den tradisjon som ligger bak Slettemark (...).¹¹²

Egeland tok opp diskusjonen med Hougen i Aftenposten. I artikkelen ”Når en kunsthistoriker undertrykker seg selv” skrev han at Hougen ikke hadde hevdet ett eneste kunstnerisk relevant argument for å forsvare Slettemark. Egelands oppfatning var at:

Riktignok har kunstnere stadig gått til verket med politiske motiver, inspirert av en kampsituasjon i sin samtid. (...) Agitasjonens liv derimot er bundet til tid og sted, til utnyttelse av sakrale, nasjonale og andre spesifikke symboler og dør når konfliktsituasjonen er uaktuell.¹¹³

Et av de avsluttende innleggene i debatten var skrevet av Erling Skaug. Han presiserte:

Det er sympatisk og prisverdig at Pål Hougen vil utbre forståelsen for Kjartan Slettemark som maler. – ”en av de mest betydelige visuelle kunstnere fra Norge” for å bruke hans egne ord. Men da må han gjøre noe mer enn å drive skyttergravskrig mot dem som fortrinnsvis oppfatter Slettemark som en politisk budbringer.¹¹⁴

4.3 BILDENES NÆRLIGGENDE OMGIVELSER

4.3.1 Gateplakater omkring i Stockholm versus kunstobjekter i galleriet

Visuelle uttrykk har alltid blitt ytret i det offentlige rom som kommentarer til det etablerte. Slike illustrasjoner har ofte sin styrke i stedspecifikke omgivelser utendørs, ment som replikker til dagsaktuelle, eller samfunnsmessige forhold.¹¹⁵ *Nixon Visions* tidligste plassering som plakater i Stockholm og Gävle, føyer seg inn i en slik sammenheng. Bildene skulle fungere på saksnivå. Publikum var ment å være ”den vanlige mann i gata”, mennesker som tilfeldigvis befant seg i de lokale omgivelsene der plakaten ble hengt opp. Derfor er det naturlig å stille spørsmålet om Slettemarks bilder i utgangspunktet var noe mer enn en flyktig opplevelse i øyeblikket for vilkårlige forbipasserende.

En av de mest innflytelsesrike lyrikere og litteraturskribenter i Norge, Jan Erik Vold, skrev i det skjønnlitterære tidsskriftet *Vinduet* artikkelen ”Slettemark/Nixon – og friheten” (1973). Vold understreket betydningen av *Nixon Visions* som meningsytring utenfor den tradisjonelle kunstarenaen. Han skrev:

¹¹² Pål Hougen, ”Gott mit uns”, *Aftenposten*, (19. april 1978), 7.

¹¹³ Erik Egeland, ”Når en kunsthistoriker undertrykker seg selv”, (20. april 1978), 7.

¹¹⁴ Erling Skaug, ”Hvor er det blitt av Slettemark?” *Aftenposten*, (28. april 1978), 5.

¹¹⁵ Graffiti og gatekunst er eksempler på dette, til tross for at disse uttrykksformene i større grad fått innpass i den etablerte kunstarenaen i nyere tid.

(...) denne plakaten ble så distribuert på gateavis-maner; til salg på bokkaféer, ved popkonserter (...). Plakaten ble brukt ved en rekke politiske demonstrasjoner i Stockholm (...). I et demonstrasjonstog kledde en av demonstrantene seg ut som svensk polis - og marsjerte med Nixon m/kaffekopp høyt hevet. (...) disse plakaten ble klistret opp på ulike steder rundt om i Stockholm [*sic*], og andre svenske byer, på ulike steder der plakater gjerne henger.¹¹⁶

Vold skrev videre at: ”Et fremstøt for å få plakaten lagt ut for salg på Moderna Museet i Stockholm mislyktes, hvorpå plakaten ble påmontert Moderna Museets navn og åpningstider og hengt utenpå museets ordinære plakater på ulike steder i Stockholm – og ga inntrykk av at nå var det Nixon-utstilling på Moderna Museet”.¹¹⁷

Blant det svenske publikumet fantes også de som hadde merket seg plakaten. I et innlegg fra en plakatkjøper stod det i Dagens Nyheter: ”Mycket rolig, sade [*sic*] vi till varandra, och satte upp den på insidan av toalettdörren. Det var den förträffige Kjartan Slettemark som signerat konstverket”.¹¹⁸

Offsettrykket med teksten ”Moderna Museet – öppet alle dagar 12-22” ga inntrykk av at *Nixon Visions* var valgt ut til å representere plakater med reklame for Moderna Museet, og dermed også utstillingsprogrammet [ill. 46]. Som Vold poengterte ble bildene egenkomponerte reklameplakater for kunstneren. I de utendørs omgivelsene fikk plakaten et bredt, om enn ufrivillig publikum, utenfor den tradisjonelle kunstarenaen. På [ill. 35] - [ill. 39] blir dette aspektet tydeliggjort. Reisende som ventet på tog eller buss ble presentert for *Nixon Visions* på holdeplasser og stasjoner. Collagens publikum var mennesker som tilfeldigvis passerte.

Som plakater i Stockholm, inntok *Nixon Visions* en todelt rolle. På den ene siden fungerte de som en promotering av kunstneren selv, og på den andre siden skled de inn som en del av reklamen man så i bybildet – laget for å spre informasjon om en politisk sak.

For Harald Flor representerte *Nixon Visions* en tydelig politisk kritikk. Han skrev at bildene i første omgang var laget for utendørs bruk, og at det var i en slik sammenheng bildenes karakter av *mot-bilde* kom tydeligst frem.¹¹⁹ *Nixon Visions* ble brukt som akkurat dette ved demonstrasjonen i 1.mai-toget 1972 i Stockholm. Sett i et historisk perspektiv, hadde dagen sin egen symbolske betydning som arbeidernes internasjonale kampdag. 1.mai skulle det snakkes for bedre rettigheter for folk flest, og protesteres mot det man fant

¹¹⁶ Jan Erik Vold, ”Slettemark/Nixon – og friheten”, Vinduet 2-1973, gjengitt på <http://web2.gyldendal.no/vinduet2/tekst.asp?id=49> (oppsøkt 11. november 2010).

¹¹⁷ Vold, ”Slettemark/Nixon – og friheten”.

¹¹⁸ ”Kjartan slår till”, 12.

¹¹⁹ Flor, ”Maktbilder og billedmakt”, upaginert.

urettferdig i samfunnet. I denne sammenhengen opptrådte *Nixon Visions* som en politisk meningsytring.

Stemningen på arbeidernes dag 1972 var tydelig imot USAs internasjonale politikk, og dette tatt i betraktning fanget Slettemarks bilder det essensielle til 1. mai toget. Kunstnerens Nixon plakater ble alminneliggjort og virket ute i samfunnet som delaktige objekter [ill. 42] - [ill. 45].

Trykket opp i store opplag og spredd tilsynelatende tilfeldig rundt omkring, manglet *Nixon Visions* det tradisjonelle kunstbildets unike karakter. Kunstens krav om eksklusivitet hadde imidlertid aldri vært en forutsetning for Slettemark. Sett i lys av hans bruk av billige og forgjengelige materialer, synes ikke valget av plakaten som uttrykksform å være merkelig. Plakatene som medium skulle fortelle om aktuelle saker, og hva mennesker i samfunnet var oppatt av. Plakater har først og fremst blitt brukt til å formidle et budskap i offentligheten.¹²⁰ Til tross for dette flyttet *Nixon Visions* seg allerede i 1971 ut fra disse omgivelsene og inn i kunstinstitusjonen. Maktet plakaten å beholde posisjonen som mot-bilde?

Danbolt og Meyer skriver at da Andy Warhol stilte ut i Stable Gallery i New York i 1964, var utstillingen full av objekter man vanligvis ville møte i et alminnelig, amerikansk supermarked. Gjenstandene var satt inn i ny brukssammenheng og kontekst. I utstillingssettingen var publikum tvunget til å betrakte gjenstandene på en annen måte enn på supermarkedet. Ingen av publikummerne viste den type adferd overfor utstillingsobjektene som de ville gjort i butikken. I galleriet og i kunstsituasjonen ble Warhols suppebokser og Brilloesker forvandlet til nye objekter. De var ikke lenger bruks- eller nytte-gjenstander. I kunstinstitusjonen hadde de fått en egenverdi som bærer av kommunikatív mening.

Den amerikanske kunstkritikeren og professor i filosofi Arthur C. Danto diskuterer dette forholdet. I boken *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (1992), skriver Danto om Andy Warhols Brilloesker fra 1964. Kunstobjektene representerte et brudd på en tradisjonell definisjon av kunst. Danto argumenterer for hvordan Warhols verk bidro til å forandre måten kunst ble laget, utstilt og oppfattet på.¹²¹ Ved å sammenligne *Nixon Visions* med Brilloeskene virker veien kort mellom Warhols nytte-gjenstander og Nixon-plakatene i en museumssituasjon. I galleriene var *Nixon Visions* omgitt av lokaler spesielt

¹²⁰ Veiteberg, *Den norske plakaten*, 10-11.

¹²¹ Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo box: The visual arts in post-historical perspective*, (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1992); Danbolt, Meyer, *Når bilder formidler*, 186-187.

egnet for å vise frem kunst. Verkene var det viktige i rommet. På gaten var de omgitt av trafikk, forbipasserende mennesker, samt lyd og lys av skiftende karakter.

Kontrasten mellom de to ulike miljøene var stor. Det vises i sammenligningen mellom fotografiene [ill. 35]-[ill. 39], der *Nixon Visions* hang ute på gaten, og [ill. 48]-[ill. 49], fra Moderna Museet. Motsetningene mellom de ulike miljøene understrekes i fotografiene.

Kommentarene bildene i utgangspunktet representerte som utendørs visuelle uttrykk, stod i fare for å bli tamme eller banale presentert som kunst. Det var ikke gitt at det kritiske potensialet verkene hadde i det offentlige rom fulgte med inn i galleriet. Denne problematikken gjelder også *Nixon Visions*; i utstillingssammenheng ble egenskapene verkene hadde hatt som delaktige objekter i 1. mai-toget marginalisert. Det er fotografiene fra gaten og Moderna Museet eksempler på. I museumslokalet gikk betrakterne rundt med god tid til å reflektere over utstillingen som et kunstnerisk bidrag. Det ble vanskelig for collagene å beholde kraften av å være i opposisjon og protest. Utendørs hadde *Nixon Visions* vært spikret opp på bannere i samspill med hundrevis av mennesker med tilsvarende budskap. I museet eller på galleriet måtte *Nixon Visions* håndteres som en personlig ytring fra en gitt avsender, kunstneren, til kunstverkenes betraktere. I større grad fremstod de her som estetiske fenomener hengt opp på galleriveggene.

Bildene forsøkte likevel å strebe etter å beholde sin politiske rolle også i utstillingssammenheng. I [ill. 47] viser det seg at collagene var omgitt av politiske ytringer og agenda i museet. Paradokset som oppstår mellom de ulike omgivelsene er med andre ord ikke enkelt å håndtere; bildene beholdt sitt politiske innhold, men fraskrev seg samtidig styrken som mot-bilder.

Publikums opplevelse av *Nixon Visions* var tilsvarende. Som tilfeldig betrakter på gaten kunne man selektivt velge ut hva som føltes relevant eller aktuelt på de reklameplakatene man passerte. På et museum hadde publikum selv oppsøkt lokalet for å se objektene klassifisert som kunst.

Som *kunstplakater* skulle *Nixon Visions* vise seg å utfordre publikums oppfatning av forholdet mellom estetikk og politisk holdning.

4.3.2 Gevalia – Et svensk produkt?

Gevalia kaffe var (og er) et av de mest brukte og kjente merkene for kaffe i Sverige.

Kafferisteriet lå opprinnelig i den svenske byen Gävle, herav produktets navn. Merket ble

lansert i 1902 via et svensk familiekonsern og var et typisk svensk produkt helt fra oppstarten av.

I 1971 ble Gevalia imidlertid solgt til Kraft Foods Sverige (daværende General Foods), som en del av Kraft Foods Inc. Kraft Foods var på denne tiden et amerikansk matvarekonsern, med sitt hovedkvarter i USA. Konsernet utviklet seg fra 1970-tallet til å bli representert i hele Norden og resten av Europa.

Det er ved denne relasjonen en av de tydeligste politiske kritikkene i *Nixon Visions* ligger. Et ”typisk svensk” produkt ble amerikanisert gjennom General Foods oppkjøp av Gevalia. Sveriges kaffedrikkende befolkning støttet dermed den voksende imperialismen i verdenssamfunnet ved å konsumere varene.

For Stig Andersen var nettopp kaffekoppen hentet fra Gevalia-reklamen i Slettemarks collager et avgjørende element. Han skrev at Nixon hadde de mest selsomme og vanvittige uttrykk på bildene, men at det var kaffekoppen som utgjorde det eneste uforanderlige holdepunktet.¹²² Kaffekoppen ble med andre ord et gjennomgående tegn for Slettemarks bilder. Koblingen mellom Gevalia og USA var synlig for publikum i *Nixon Visions* samtid. Jan Erik Vold understreket at: ”Nixon med kaffekopp i hånd trykte han [Slettemark] så opp som sin egen plakart, dette var på forsommeren 1971, da den svenske Gevalia-fabrikken nettopp var blitt kjøpt opp av det amerikanske gigantkonsern General Foods”.¹²³

Også Harald Flor kommenterte i 1973 parallellen i det politiske forholdet mellom Gevalia kaffe og den amerikanske krigføringen. Flor mente at Slettemark med *Nixon Visions* hadde formulert innsikt i en reell situasjon.¹²⁴ Collagene ble altså av kritikerne oppfattet som en velplassert, og gjennomarbeidet kommentar mot bredere forhold i det svenske samfunnet. *Nixon Visions* representerte en større helhet utenfor seg selv, og verkene ble forstått som kritikk mot samtiden.

Fotografiene tatt av *Nixon Visions* stilt opp foran det amerikanske U.S Trade bygget i Stockholm, understreker at collagene var protester på amerikaniseringen i Sverige [ill. 40] - [ill. 41]. Kunstneren selv antydte noe lignende i 1973, at det ikke var personen Nixon han først og fremst ville ha til livs, men at presidenten mer hadde blitt et begrep.¹²⁵

Den første separatutstillingen med Slettemarks *Nixon Visions* i Sverige, *Tusen och en Nixon*, ble holdt på Galleri Sen Nin i Stockholm. I kjølvannet av utstillingen skrev Jan Olof

¹²² Andersen, ”Nixons 60 ansikter”, upaginert.

¹²³ Vold, ”Slettemark/Nixon – og friheten”.

¹²⁴ Flor, ”Maktbilder og billedmakt”, upaginert.

¹²⁵ ”Ukens gallerirunde: Irland, Nixon og musikanter”, *Aftenposten*, (16.februar1973), 5.

Mallander en sentral artikkel, ”En fadermördare och en dräpande naivist”, som har blitt stående som en av de viktigste omtalene Slettemark fikk i forbindelse med *Nixon Visions*. På 1970-tallet drev Mallander galleriet Cheap Thrills i Helsinki, og var selv utøvende kunstner, kritiker og skribent.¹²⁶ Artikkelen var sentral fordi det var den første kunstkritikk som anerkjente *Nixon Visions* som et betydningsfullt verk. Det politiske budskapet i bildene ble vektlagt, og Mallander understreket at Slettemark var konsekvent i sin politiske virksomhet, også utenfor kunsten, og at han levde og virket som et alternativ til den kapitalismen han kritiserte. For Mallander representerte kunstverkene et uttrykk for reel og dypfølt vanmakt.¹²⁷ Han skrev at *Nixon Visions* var: ”(...) det första bildkonstverket i Sverige som definitivt och på et meningsfullt sätt tog steget ut ur gallerierna och allt vad de representerar och steg in i folkets medvetande”.¹²⁸

I Mallanders forsvarstale oppstår det et paradoks. *Nixon Visions*, på linje med tilfeldige reklame; konsert- og informasjonsplakater som hang i Stockholm og Gävle, og spesielt i 1. mai-toget 1971, hadde plakaten et stort potensiale som mot-bilder. Det var for utendørs bruk, som Flor understreket, bildene opprinnelig var laget for. Dette snur Mallanders tolkning på hodet; plakaten tok i realiteten seget *inn* i galleriene og forlot den utendørsarenaen de hadde oppstått i. Som utstillingsobjekter fraskrev *Nixon Visions* seg i liten grad hva museene representerte. Bildene utviklet seg *fra* et utgangspunkt som en kommentar på krigen i Vietnam, Nixons politikk og i samspill med folk flest på gateplan, *til* utstillingsvirksomheten, der Slettemark søkte seg til avisene så ofte som mulig. Selv hadde også kunstneren understreket at han regnet collagene til det beste han hadde gjort, og at *Nixon Visions* representerte en stor pengemessig verdi. Bildene ba med andre ord om aksept som kunst, som estetiske refleksjonsobjekter fremfor politisk plakat. Det er i skillet mellom *byplakaten* og *kunstplakaten* problematiseringen om kunstens funksjon oppstår. Ble en så tydelig politisk meningsytring, med sin opprinnelse som masseprodusert plakat, godtatt som et kunstbilde?

¹²⁶ Matias Faldbakken, ”Motvillig revolusjonær”, i *NIFCA: The Nordic Institute for Contemporary Art*, (3/01), 6-8. Mallander har mottatt priser for sin rolle som kunstkritiker. Det kan også nevnes at Mallander som kunstner ble inspirert av pop-kunsten i New York i 1965, der han så han utstillingen *Nine Evenings of Art and Technology* med blant andre Robert Rauschenberg og Øyvind Fahlström. Også Andy Warhols *Chelsea Girls* ble betydningsfull for Mallander. En av hans strategier ble å introdusere konseptkunst som en ny måte å tenke på gjennom Galleri Cheap Thrills, som var aktivt fra 1971 til 1977.

Slettemarks *Nixon Visions* ble forøverig vist på en separat utstilling på Cheap Thrills i 1971, og med Mallanders referanser lagt til grunn, synes det ikke merkelig at han stilte seg positiv til *Nixon Visions*.

¹²⁷ Jan Olof Mallander, ”En fadermördare och en dräpande naivist”, *Dagen Nyheter*, (17. desember 1971), 5.

¹²⁸ Mallander, ”En fadermördare och en dräpande naivist”, 5.

4.3.3 En forterpet utstillingsform og plagiat?

Jan Åke Pettersson påpeker at koblingen mellom Slettemark og Warhol er langsøkt.¹²⁹ Som serielle portretter ble *Nixon Visions* assosiert med Andy Warhol i sin mottagerkontekst på 1970-tallet. Til tross for at Pettersson understreker et poeng med at avstanden mellom *Nixon Visions* og den dekorative portrettmetoden i pop-kunsten på mange måter er stor, er det likevel denne referansen som kommer tydeligst frem i flere av omtalene rundt *Nixon Visions* i utstillingssammenheng mellom 1971 og 1974.

Da Slettemark stilte ut i Honningsvåg, var den gjeldende oppfatningen at *Nixon Visions* bar tydelig preg av kunstnerisk slurv og var uten politisk appell. Kunstneren selv poengterte at de involverte aktørene hadde ment at utstillingen var noe skrap. Flere var av samme oppfatning da Slettemark stilte ut i UKS 1973. Reaksjonene på *Nixon Visions*-utstillingene viste seg først og fremst i at publikum mente Slettemark ikke var skapende som kunstner.

Nixon Visions hadde blitt brukt som formidler av kommunikasjon og opplysning utendørs, men i utstillingssammenheng var estiske krav til kunsten et grunnleggende kriterium for samtidens oppfatning. Det ble understreket at Slettemark kopierte Warhol og at det var for enkelt å lage collage ut av et allerede eksisterende fotografi.

Karin Blehr skrev at kunstnerens arbeider allerede var grundig drøftet i forbindelse med Warhol. Hennes oppfatning var at grensen mellom det ekspressive og dekorative i *Nixon Visions*, gjorde at selve idéinnholdet i plakatene ble svekket i retning av det tradisjonelt estetiske.¹³⁰ Den serielle portrettutførelsen ble tolket som en forterpet utstillingsform, og var for Blehr, ikke annet enn plagiat.

De formale elementene og inspirasjonskildene kan fremstå som tydelige og interessante i en analyse i dag, men bildenes kunstneriske referanser til Warhol ble gjenstand for kritikk i samtiden. Erik Egeland skrev: "Et direkte lån er montasjen med storrastret og flerfarvet Nixon, istedenfor Andy Warhols verdenskjente Marilyn Monroe-serie. En slik ting går ikke to ganger. Det vet en kunstner".¹³¹

¹²⁹ Pettersson, "Konstens Kosmo-Politiske Identitets-NoMad", 17.

¹³⁰ Blehr, "Kjartan Slettemark", upaginert.

¹³¹ Egeland, "Slettemark i UKS", 4.

Harald Flors spådom fra 1973 om at ”mangel på originalitet” ville bli brukt i sammenheng med collagene, viste seg å stemme. Kunstverkene representerte kopier for de som mislikte utstillingene.

Med sine motiver hadde Warhol bidratt til at kunsten fløt inn i populærkulturen. Slettemark hadde på sin side tatt et element fra en reklameplakat og dermed brukt en bit av populærkulturen direkte i *Nixon Visions*. Både Slettemark og pop-kunsten generelt tok i bruk ukonvensjonelle materialer i sin kunst. De hverdagslige og alminnelige objektene, i Slettemarks tilefelle også søppel, kan tolkes som kritikk mot konsumsamfunnet, og spesielt den amerikanske livsstilen. Ved å bruke en kjent person i bildet, ikke bare Nixon, men også Lill Babs, videreførte Slettemark Warhols tradisjon med bruken av stjerner i pop-kunsten. Gevalia reklamen var mye brukt i Sverige, og ved å benytte kvinnehånden kunne publikum med en gang relatere *Nixon Visions* til noe de var kjent med fra før. I forbindelse med produksjon av reklame var dette et velkjent hjelpemiddel. Som Veiteberg har poengtert ble kjendiser brukt for å øke salget av produkter. Dette gikk ikke ubemerket hen i *Nixon Visions* samtid. Blehr skrev at sammensetningen av en republikansk valgplakat med en reklameplakat understreket den økende tendensen til at politiske interesser falt mer og mer sammen med kommersielle, også når det gjaldt symbolspråk.¹³²

Ved referansen til *Nixon Visions* ytre kontekst vises det at pop-kunstnerne var deltagere i den kapitalistiske verden de hentet inspirasjon fra. Amerikanske pop-kunstnere hadde ikke bare tatt utgangspunkt i konsumsamfunnet, men de omfavnet også de materielle verdiene. Slike faktorer ble ikke like tydelig nedfelt hos norske kunstnere. Radikalismen som på flere nivåer var synlig i både Norge og Sverige, illustrerte at USA var synonymt med samfunnets negative sider; kapitalisme og mangel på medmenneskelighet. Det fremgår her et skille mellom den typiske amerikanske pop-kunsten og den politiske kunsten.¹³³

Nixon Visions synes å plassere seg et sted i mellom radikalismen og amerikansk pop-kunsten. Slettemark hadde latt seg inspirere av amerikanske pop-kunstneres avslappede holdning til kunstinstitusjonenes seriøsitet.¹³⁴ Hans generelle kritiske innstilling til institusjoner og byråkrati understreket dette. Formale referanser gjør at inspirasjonen fra pop-kunsten ikke kan avskrives fullstendig. Grepet med å bringe objekter som opprinnelig var ment for praktisk bruk, inn i museene, trekker ytterligere en parallell mellom Warhols

¹³² Blehr, ”Kjartan Slettemark”, upaginert.

¹³³ Nerdrum, ”Bildene er mitt våpen”, 78-80. Dette blir for eksempel tydelig visualisert i den norske GRAS-gruppens silketrykk.

¹³⁴ Jan Åke Pettersson, ”Kjartan Slettemark: En grenseløs borderliner”, i *Kjartan Slettemark*, (Bergen: Galleri s.e i Bergen, 2006), 14.

utstillinger og Slettemarks utstillinger. Inspirasjonen fra enkelte elementer i pop-kunsten kan med andre ord ha hatt en viss betydning for *Nixon Visions*. Flere argumenter tilsier at koblingen mellom *Nixon Visions* og Warhol ikke er så langsøkt.¹³⁵

Det finnes også referanser til andre kunstretninger i *Nixon Visions*. Parallellen mellom de tidlige kubistverkenes ulike collager kan spores i Slettemarks portrettmetode. Selv refererte kunstneren til *Nixon Visions* som Cut Ups.¹³⁶ Cut Ups som metode ble iverksatt av Brion Gysin og William S. Burroughs på slutten av 1950-tallet. Cut Up-metoden ble brukt innen billedkunst og som et litterært grep, og gikk på å kutte opp store mengder visuelt materiale og tekst. Dette ble satt sammen igjen og arrangert på nye måter.

Burroughs var amerikansk forfatter og poet, og skrev boken *Naked Lunch* (1959) som følger en nonlineær oppbygging. Gysin på sin side fikk sin største betydning som kunstner og performance artist. Begge arbeidet ut fra Cut Up-prinsippet. Deres praksis fikk stor betydning for utviklingen i musikk, litteratur og billedkunst etter 1950-tallet.

Nixon Visions' ulike variasjoner over det samme temaet, og arbeidet med å lage collagene resulterte i 64 lignende, samtidig helt forskjellige verk. Det er her de skiller seg tydeligst fra Warhols serielle portretter, som oftest var det samme bildet trykket i ulike fargekombinasjoner. Warhol brukte også celebriteter i sine portretter, men manipulerte aldri bildene slik som Slettemark. Til tross for at *Nixon Visions* som plakat ble trykket opp i et stort antall, i likhet med mye av pop-kunsten, er hvert enkelt *Nixon Visions*-bilde bygget opp av en unik komposisjon. Verkenes formale referanser til pop-kunsten understreker bare at innholdet skiller seg tydelig fra pop-kunstens gjennom sin politiske kritikk. De kan på ingen måte karakteriseres som *rene* pop-kunstverk, til det er avstanden mellom uttrykk og innhold i Slettemarks kunst for stor. Blehrs beskrivelse av utstillingsaspektet som plagiat synes i denne sammenheng lite passende på *Nixon Visions*. Å kategorisere bildene som plagiat underslår

¹³⁵ Thomas Crow, "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol", i *Modern Art in the Modern Common Culture*, (New Haven: Yale University Press, 1996), 49-65.

Den mest fremtredende koblingen mellom Slettemark og pop-kunsten ligger i forståelsen av kunstnersubjektet, hvis kunstneren erfares som en stjerne og celebritet. Dette skal ikke drøftes nærmere, men det nevnes at Slettemark som utøvende kunster, i likhet med Warhol, tok stor plass som person i offentligheten. Dette har påvirket fortolkningen av deres kunst. Det understrekes i omtalene av begge kunstnerne.

En slik tolkning blir for eksempel diskutert av kunsthistorikeren Thomas Crow. Crow tematiserer spørsmålet rundt kunstnersubjektet i forståelsen av kunsten, og mener at Warhols kunst har en realisme i seg. Warhols verk refererer til noe "mer" utenfor seg selv, ifølge Crow. Han tolker Warhol som en engasjert aktør i samfunnsdebatten. Å forstå Warhol på denne måten gjør at avstanden ikke virker stor mellom Warhol og Slettemark.

Selv refererte Slettemark også til Warhol som inspirasjon for flere av sine kunstverk og uttrykksformer. Se portrettintervju med Finn Robert Jensen, "Et grensetilfelle", *Aftenposten*, (10. juli 1999), 24.

Se også de senere kunstverkene *Self Portrait as Marilyn* fra 2003, i Pettersson, *Kjartan Slettemark: Permanent Haugart*, 36- 37.

¹³⁶ Pettersson, "Konstens Kosmo-Politiske Identitets-NoMad", 17.

at enkeltelementene i hvert bilde, og bildene sammen, både samarbeider visuelt og har tatt stilling i politisk sammenheng. Collagene representerte en kunstnerisk motstand til de etablerte verdiene innen kunsthvet i Norge på 1970-tallet. Kjenntegnet for *Nixon Visions* var kritisk holdning til de bestående tradisjonene og referanser til tidligere avantgarde- og modernistisk kunst. Slettemarks plakater bygger på pop-kunst og assemblagekunst med referanser til det nonfigurative.¹³⁷ *Nixon Visions* ble av samtiden oppfattet som sosial kunst og utfordret de estetiske verdiene med politisk opplysning.

Til samtidens konklusjon om at *Nixon Visions* var kopier av Warhol må det innvendes at slike uttalelser i et historisk perspektiv fremstår som mindre reflekterte og veloverveide. Kunstnere har alltid latt seg inspirere av hverandre, uten at dette nødvendigvis medfører plagiat.

4.3.4 Kunstens funksjon – et vurderingsgrunnlag for *Nixon Visions*?

Nei, hva Slettemarks kunst og gjerning står for i mine øyne er FRIHET, utøvelse av FRIHET, vår alles egentlige enorme muligheter til frihet og selvstendig tenkning/handling – selv under de tilsynelatende kummerlige frihetens kår den vestlige samfunnsform byr på, kummerlig ikke engang tilsynelatende når det gjelder å hevde frihet for alle folk, global frihet. Det Slettemark har innsett – og som han uavlatelig utnytter i sin virksomhet – er at makt bare er et annet visittkort, et blankere portskilt, et finere stempel, en enda mer brautende underskrift.¹³⁸

Jan Erik Volds sitat ovenfor, illustrer at Jan Hornes film i 1978, ga *Nixon Visions* et nytt vurderingsgrunnlag sammenlignet med utstillingene tidlig på 1970-tallet.¹³⁹ Kunstverkenes formale oppbygging og kunstneriske utførelse var ikke lenger like interessant for de som engasjerte seg. Avstanden til utstillingene i Honningsvåg og Oslo hadde vokst i årene som hadde gått. Dette bidro trolig til at formspråket og referansene til pop-kunsten ikke var fullt så kontroversielle. Problematikken rundt Nixon var heller ikke lenger like aktuell. Debatten i 1978 dreide seg i større grad om det problematiske forholdet mellom kunst og politikk. Den generelle diskusjonen tok utgangspunkt i *Av Rapport fra Vietnam* og *Nixon Visions* sentrale plasseringer i Hornes film. Fra filmskaperens side ble Slettemarks Nixon-bilder trukket frem

¹³⁷ Å bruke fototeori er også en mulig innfallsvinkel til Nixon arbeidene. Av plasshensyn har imidlertid denne avhandlingen valgt ikke å fokusere på fotografiet.

¹³⁸ Vold, "Slettemark/Nixon – og friheten".

¹³⁹ Pettersson, "Tillintetgørelsen av det rationalistiska universet", 77-79. Pettersson behandler kort 1978-debatten i sin magisteravhandling. Her trekker han imidlertid frem det som ble skrevet om *Av Rapport fra Vietnam*. Det presiseres at denne diskusjonen må sees ut i fra et generelt perspektiv, da det som det i størst grad refereres til i gjeldende artikler er begrepet "Slettemarks kunst". Begrepet tolkes til å omfatte Slettemarks politiske verk, og spesielt *Nixon Visions*, grunnet den sentrale plasseringen i filmen.

som det mest sentrale i dokumentaren, nettopp fordi det ifølge ham skulle vise seg at kritikken av Nixon var skremmende riktig.¹⁴⁰ Det var da spesielt Watergatesaken som ble sett i sammenheng med *Nixon Visions*-collagene.

Spørsmålet som oppstod i kjølvannet av filmen, var om Slettemarks kunst var redusert til politiske meningsytringer. I artiklene fra 1978 kommer det frem at uenigheten var stor om hvorvidt Slettemark kunne klassifiseres som kunster. Debatten rundt Hornes film viste at fokuset dreide seg om hva kunstens funksjon skulle være i samfunnet. Tolkningen av politisk kunst var ikke gitt. Hvordan slike verk ble oppfattet hang sammen med mottagernes politiske ståsted, slik som Erling Skaug poengterte i 1978:

Forutsetter han [Pål Hougen] at kanskje noe skille mellom kunst og politikk ganske enkelt ikke eksister – at sammenblanding mellom disse to er en grei og problemfri selvfølgelighet som ikke krever nærmere kommentarer? (...) Når innholdet i utgjøres av politikk, vil kvaliteten avhenge av den riktig politiske holdning. En god maler er en som kjemper den godes kamp, dvs. har den samme politiske oppfatning som Hougen (og mange med han), hvorved man til og med gjør seg fortjent til tittelen ”Norges mest uredde kunstner”.¹⁴¹

Nixon Visions' verdi som middel for politisk ytring og kritikk ble diskutert ut fra rollen collagene påtok seg som korrigerende verk. Det vokste frem en polarisering i debatten om hvorvidt kunsten kunne ha en rolle utover å være kunst. Norges Handel og Sjøfartstidende hadde ment at Slettemark gjorde seg til en propagandamann med *Nixon Visions*, og at han slet med å forarge.¹⁴² Erik Egeland hadde allerede i 1969 skrevet at kunst og kunstnere i en revolusjonsnær politikks tjeneste aldri kunne bli noe mer enn et program.¹⁴³ Hans oppfatning var at ingen hadde sett den nye politiske kunst, og at man neppe heller noen gang ville få øye på den.

Motsetningen var spørsmålet om kunstens frihet. En del av denne friheten måtte forstås ut fra en forutsetning om at kunsten innehadde muligheten til å være en del av den politiske og allmenne ytringsfrihet, slik også Torsten Bergmark tidligere understreket. Jan Erik Vold skrev om betydningen av dette i sin forsvarstale til *Nixon Visions*:

Slik ser jeg Slettemarks gjerning som en enorm utøvelse av FRIHET – en mann blant de få som *ikke* har gått i den fella alle vil ha oss i, nemlig innbille oss at vi ingen frihet har. Slettemark tar opp kampen mot ingen ringere enn USAs president, for å vise at makt ikke er makt, og at någon inte ger kejsaren skatt.

¹⁴⁰ Vigeland, ”Grønt lys for skjeløyd Nixon”, upaginert.

¹⁴¹ Erling Skaug, ”En kritiker og nok en kritiker”, *Aftenposten*, (14. april 1978), 5.

¹⁴² ”Montasjer og kunst”, upaginert.

¹⁴³ Egeland, *Kunsten i kaos*, 108.

Friheten fins, også under senkapitalismen, det er bare det at man må være litt smartere enn på Bjørnsons tid for å øyne den.¹⁴⁴

Egeland og Vold representerte hvert sitt ytterpunkt i forståelsen av kunstens funksjon. Denne polariseringen var ikke et enestående fenomen. Også museumsinstitusjonen var inne i en tid der det ble formidlet kunst med politisk innhold. Slettemark hadde stilt ut på Moderna Museet tidlig i 1971, og flere andre kunstnere hadde hatt utstillinger der det samme året med verk som skapte reaksjoner. Debatten pågikk i avisen samtidig som riksdagsrevisjonen gransket museets aktiviteter i forbindelse med fremvisningen av politiske kunstverk.¹⁴⁵ Konfliktens kjerne tok utgangspunkt i hva som skulle stilles ut ytringsfrihetens navn, og hvor grensen for krenkelse av enkeltpersoner gikk. Å kritisere politiske verk som ble utstilt i Sverige, var *ikke* det samme som et angrep på kunstens frihet, ifølge de som stilte seg negative til politisk kunst. Videre kom påstander om at slik kunst ikke ville bli stående for ettertiden, fordi den ikke var stor eller ekte.¹⁴⁶ Denne typen karakteriseringer hadde også blitt benyttet om *Nixon Visions* da de ble stilt ut i Norge i 1973. Slettemarks utstillinger hadde av enkelte blitt oppfattet som sjikanøse. Moderna Museet ble beskyldt for å drive ensidig og ekstrem politisk propaganda. Ansatt og talsmann ved Moderna Museet, Pär Stolpe, uttalte til Dagens Nyheter at kunstnere måtte ha maksimal frihet til uttrykke seg.¹⁴⁷ Til tross for granskning og hard kritikk hadde Moderna Museet vist toleranse for kunstnere som tok et politisk standpunkt. Museet hadde i 1971 valgt politiske verk som representanter for svensk kunst i utlandet.¹⁴⁸

Kunst som søkte en politisk rolle ville i følge Skaug og Egeland, gi slipp på sin estetiske natur. For de som hadde denne holdningen ble ikke Slettemark oppfattet som noe mer enn en propagandamann. *Nixon Visions* var for dem først og fremst et uttrykk for agitasjon. For Slettemarks kritikere ble hans utøvelse av kunstens frihet, en reduksjon til et politisk program.

For Pål Hougen og Harald Flor var derimot kunstens frihet, og muligheten til å være en del av den politiske debatten, avgjørende. Vold gikk på sin side så langt som å ta hele Nixon-serien til inntekt for nettopp friheten som sådan, ikke bare den kunstneriske, men den samfunnsrelaterte og menneskelige.

¹⁴⁴ Vold, "Slettemark/Nixon – og friheten".

¹⁴⁵ Olof Lagercrantz, "Konst och politik", *Dagens Nyheter*, (13. juni 1971), upaginert.

¹⁴⁶ Bertil von Friesen, "Politik och konst", *Dagens Nyheter*, (16. juni 1971), 2.

¹⁴⁷ Thomas Lindblad, "Statliga medel används till politisk propaganda", *Dagens Nyheter*, (4. juni 1971), 8.

¹⁴⁸ Lagercrantz, "Svar om konstcensur", 2.

Som nevnt ble Slettemark også valgt ut til å representere Sverige i en internasjonal kunstkatalog. Vold benytter sin artikkel til å liste opp de ulike museer hvor katalogen gjaldt.

I spørsmålet om kunstens funksjon var det stor uenighet mellom de ulike aktørene. Ved nærmere studie av *Nixon Visions* viste det seg derimot at det finnes betydelige forskjeller mellom Nixons originale valgplakat og Slettemarks collager. *Nixon Visions*-serien har andre funksjoner enn bare å ligne presidenten. Slike forskjeller synliggjøres for eksempel i bildeanalyse og ved studie av mulige konnotasjoner. Danbolt og Meyer definerer kunst ved at et bilde har andre funksjoner i tillegg til å ligne.¹⁴⁹ Denne definisjonen argumenterer for at *Nixon Visions* ikke entydig var et propagandagrep fra kunstnerens side, slik Egeland mer enn antydte. Bildene muliggjøres som kunstobjekter ved at de har flere funksjoner og kunstneriske kvaliteter. *Nixon Visions* er både estetiske og politiske objekter, uten at det ene utelukker det andre. For som Fischer skriver, er ikke kunsten også uttrykk for en dypere forbindelse mellom mennesket og verden? Når man gjør seg tanker om kunsten opphav, og blir klar over dens opprinnelige funksjon, blir det tydelig at funksjoner forandrer seg sammen med at samfunnet forandrer seg.¹⁵⁰ Slik sett kan også verkene få nye funksjoner. Likevel er ikke svaret entydig på om *Nixon Visions*, som politisk meningsytring og masseprodusert plakat, ble godtatt som kunstbilder i sin samtid.

Diskusjonen rundt det politiske innholdet i Slettemarks kunst, ble en videreføring til tanker om (ytrings)frihet og om hva som var det rette eller gale standpunkt når det gjaldt krigen i Vietnam. Som en helhetlig diskusjon hadde *Nixon Visions* greid å sette i gang sterke reaksjoner og spørsmål rundt helt andre ting enn selve Nixon som person. Slettemarks collager ledet til en debatt som omfattet imperialismen i USA, krigshandlinger i det sentrale Asia, forestillinger om hvem og hva mennesket egentlig var, og hvordan kunsten skulle forstås ut fra slike spørsmål.¹⁵¹

4.4 MOTTAGERKONTEKSTEN - PÅVIRKES OPPFATNINGER AV KULTURELL KAPITAL OG SOSIALE MILJØ?

Nordström skriver at tolkning alltid er avhengig av betrakterens erfaring, tillagte kunnskaper og kulturelle kapital.¹⁵² Slike faktorer dreier seg blant annet om det en publikummer allerede vet om krigen i Vietnam, om Nixon, eller Watergatesaken. Mottagerkonteksten avslører imidlertid miljøet som har omgitt den konkrete tolkningsakten. Det kan være hvor eller når betrakteren har sett bildet, hva som henger i det samme rommet, og eventuelt hvem

¹⁴⁹ Danbolt, Meyer, *Når bilder formidler*, 31.

¹⁵⁰ Fischer, *Kunstens nødvendighet*, 7.

¹⁵¹ Hougen, "Gott mit uns", 7.

¹⁵² Nordström, *Rum relation retorik*, 45-46. Begrepet kulturell kapital har vært diskutert, men her brukes det slik det forstås av Nordström.

betrakteren har sett verket sammen med. Det forstås i denne sammenhengen som at den ytre verdens påvirkning kan være avgjørende for hvordan kunstverk oppfattes.¹⁵³ Nordström skriver videre at sosiale, politiske og språklige miljøer kan påvirke mottageren når tolkningen oppstår. Det sosiale miljøet tolkningene skjer innenfor kan dermed forsterke, redusere, eller endre budskapet et bilde formidler. Den felles forståelsen av et verk kan oppstå innenfor en gitt samfunns- eller yrkesgruppe.

I kunsthistorien har ofte den samfunnskritiske kunsten blitt forbundet med ønsket om radikalisering, og dens tilhengere normalt plassert på den politiske venstresiden. Harald Flor og Pål Hougen hadde begge relasjoner til dette miljøet på 1970-tallet, og deres posisjon gjenspeiles i holdningen til Slettemarks *Nixon Visions*.

Flors tilknytning som skribent i Dagbladet på 1970-tallet understreker at Dagbladet lenge var regnet som Norges fremste radikale kulturavis. Flor engasjerte seg spesielt i den politiske kunsten i Norge fra 1970-tallet, og har skrevet tekster til utstillinger i forbindelse med for eksempel den politiske kunsten til GRAS.

Hougen var aktiv i kulturlivet og på den politiske venstresiden. Hans innlegg i Aftenposten var i privat regi og et uttrykk for engasjement i forhold til Slettemarks kunst. Hougens radikale holdninger gjorde ham til en av Slettemarks trofaste støttespillere gjennom flere år.

Erik Egeland var tilknyttet Morgenbladet på 1960-tallet. Morgenbladet var da en avis med innflytelse fra den konservative delen av politikk og næringsliv. Gjennom artikler i Morgenbladet var han blant de som stilte seg mest kritisk til Slettemarks *Av rapport fra Vietnam* i 1965. I sin bok *Kunsten i kaos* understreket Egeland sitt ståsted i forhold til mye av den moderne kunsten, som han hevdet var preget av anarkisme. Etter 1970 var Egeland tilknyttet Aftenposten som kunstkritiker. På 1970-tallet var Aftenposten fremdeles en konservativ avis med tilknytning til Høyre. Egelands artikler avdekker en konservativ oppfatning av *Nixon Visions* som politisk kunstverk.

Norges Handel og Sjøfartstidende på 1970-tallet var en avis med borgelig profil. Deres bidrag til diskusjonene rundt *Nixon Visions* var utelukkende preget av skepsis og kritikk.

Verdens Gang, som i utgangspunktet var en uavhengig partipolitisk dagsavis, skrev blandet om *Nixon Visions* i sine artikler. Anmeldelsen av Slettemarks utstillinger var i

¹⁵³ I mange tilfeller vil ikke denne problematikken være like interessant å drøfte, som ved for eksempel analyse av strengt bibelske motiver.

hovedsak negative. Et intervju med kunstneren, samt spekulasjonene rundt *Nixon Visions* verdi, fremstår likevel som relativt nøytrale i avisen.

I de utvalgte artiklene ovenfor er det ikke vanskelig å lese mellom linjene de sterke politiske motsetningene som var underliggende hos de som engasjerte seg i Slettemarks virke. Kunstnerisk tilknytning ble tydeliggjort hos de som hadde ment at bildene ikke var av større kunstnerisk interesse, fordi grunnformene var lånt fra fotografier. Som Nordström hevder, viser den sosiale tilknytningen seg i den offentlige mottagelsen av *Nixon Visions*. De ulike avisorganenes politiske tilknytning mot høyre eller venstre følger i stor grad et mønster i oppfatningen av kunstverkene på 1970-tallet. Uavhengig om det er mulig å definere kriterier for god kunst eller ikke, synes tendensen å være at de som betraktet Slettemarks *Nixon Visions* i samtiden, tok utgangspunktet Skaug skisserte; at skillet mellom kunst og politikk ikke var problemfritt. Når innholdet i et bilde ble utgjort av politikk, ville kvaliteten avhenge av politisk holdning. Denne oppfatningen gjaldt også publikum som valgte å uttale seg i diskusjonen.

Nordström har hevdet at det er rimelig å forvente en felles forståelse av et tegn, *Nixon Visions* som helhetlig kunstverk, innenfor en spesifikk gruppe. Dette bygger på ideen om at denotative og konnotative tegn bygger på kulturell konvensjon. En innvending til dette er spørsmålet om hva en mulig intuitiv forståelse av bilder bygger på. Er subjektive forståelser av verk er av interesse? Til dette er et sentralt argument at når forståelser blir utbredte og konvensjonaliserte, slik som debatten rundt *Nixon Visions* etter hvert ble, kan konnotasjoner studeres sosiologisk. Slik muliggjøres tolkningen om at collagene spilte på publikums bakgrunnskunnskap og kulturelle konnotasjoner som bildene gav. Avisenes og enkeltpersonenes reaksjoner er med andre ord, i stor grad i tråd med hva man kunne forutse på forhånd.

Det gjenstår liten tvil om at spesielt Flor og Egeland representerte hver sin ytterlighet i denne sammenhengen. Diskusjonen mellom de to kan nesten fremstå som svart/hvit. Imidlertid finnes det problematiske aspekter ved bildene, og kritikernes oppfatning har sannsynligvis sammenheng med *Nixon Visions* politisk/ retoriske uttrykk.

4.4.1 *Nixon Visions* politisk/retoriske uttrykk

Hva er retorikk? Nordström presenterer tre ulike definisjoner til det klassiske begrepet. I de to første definisjonene regnes retorikk som utelukkede negativ ladet. De to første alternativene sees det bort fra i denne sammenheng, da det er et filosofisk perspektiv som er interessant i

forbindelse med *Nixon Visions*. Nordströms tredje forklaring, er at tradisjonelt har retorikk blitt forbundet med talekunst. Retorikkens oppgave er ikke bare å formulere et allerede gitt innhold, men det er en prosess som involverer en teori om kunnskap. Å gi uttrykk for kunnskap innebærer mer enn et ytre forhold til den. Kunnskap og erfaring i dypere mening oppstår først etter inngående samtale.¹⁵⁴

Retorikk i kunsten og innenfor semiotikken dreier seg enkelt sagt om det å overtale og overbevise. Nordström skriver at retoriske grep er en forutsetning for å løfte kunnskap og erfaring, empirisk som fenomenologisk, fra et direkte og umiddelbart nivå til en tolket og tillagt form.¹⁵⁵ I befatning med tolkning av et gitt kunstverk, vil betrakterne kunne hente inntrykk hos hverandre i opplevelsen av å møte verket. Med andre ord transporterer ikke bare retorikken et budskap fra sender til mottager, kunstner til betrakter, men det inngår en tolkningsprosess som er skapende. Diskusjonen mellom Harald Flor, Pål Hougen, Erling Skaug og Erik Egeland er et eksempel på en slik skapende tolkningsprosess. Kunstkritikerne lot bevisst eller ubevisst inntrykk fra andre influere egne oppfatninger. Barthes formulerer det som at bildets språkssystem ikke bare må forstås som totaliteten av ytringene som sendes ut, men at det også er totaliteten av de mottatte ytringer.¹⁵⁶ All retorikk bygger i denne sammenheng på tegnsystemer og ulike relasjoner, i likhet med *Nixon Visions*' indre kontekst.

I følge Barthes er bilder polysemiske, underlagt sine signifikanter- uttrykk, og har en kjede av signifikat- mentale forestillinger, hvorav leseren kan velge ut noen og avvise andre. Videre mener Barthes at teksten i et bilde får betrakteren til å velge det "riktige" nivå for persepsjonen.¹⁵⁷ Et slikt grep finnes i Slettemarks offsetplakater, der bunnteksten tilført bildene understreker hvilken oppfatning som ligger bak portrettet av Nixon. Som Barthes skriver, er ikke bunnteksten på et symbolsk nivå med på å bygge opp om identifikasjonen, men snarere veilede interpretasjonen. Collagene analysert i *Nixon Visions* indre kontekst er derimot uten tekst. Det er i større grad det symbolske formspråket i bildene som formidler det kritiske innholdet til betrakteren. Virkemidler Slettemark benyttet seg av i de 64 bildene var eksempelvis blod i kaffekoppen, deformerte øyne og øre, et skjult ansikt og eselører. Dette er ikke forsiktige antydninger. *Nixon Visions* som et helhetlig tegn kommuniserer som et resultat av planlagte relasjoner som ga konnotative funksjoner. Sammenstillingen av Nixon og

¹⁵⁴ Nordström, *Rum relation retorik*, 46-47.

¹⁵⁵ Nordström, *Rum relation retorik*, 47.

¹⁵⁶ Barthes, "Bildets retorikk", 32.

¹⁵⁷ Barthes, "Bildets retorikk", 27-28.

kaffereklamen utgjør grunnlaget for dette. Slettemark gjør et retorisk grep i bildene, og bakenfor ligger et konnotativt potensial som uttrykker politiske interesser.

Både som byplakat og kunstplakat opptre bildene som agenter for Slettemarks meningsytringer. Retorikken i *Nixon Visions* avslører med andre ord et mulig svar på spørsmålet stilt innledningsvis i avhandlingen: bildene reflekter samfunnet de har oppstått i, og innholdet er hentet fra konkrete historiske hendelser i den ytre kontekst. *Nixon Visions* kan regnes som en sosialt konstruert kritikk mot samtiden. Bildenes indre kontekst understreker akkurat dette, ved at *Nixon Visions* innehar flest negative mulige konnotasjoner. President Nixon forbindes i størst grad med kritikk. Slettemarks bilder er overtalende i sin fremstilling og slagordene under collagene er ikke avgjørende for å begripe hva bildene formidler. Tegnene bidrar til å styre betrakterens blikk og dermed selve forståelsesakten. Barthes skisserer denne problemstillingen, en oppsummering av dilemmaet ved at *Nixon Visions*-bildene får publikum til å velge ut og avvise forskjellige aspekter ved verkene.

Nixon Visions-serien sett under ett kan forstås som ren bilderetorikk, der de ulike collagene avløser og relaterer seg til hverandre på samme måte som syntagmene i enkeltbildenes indre kontekst. *Nixon Visions* retoriske grep setter med andre ord bildene i fare for å oppfattes som entydig negative, en effekt som vanskelig kan innta noen plass i dialog. Refleksjon og samtale må være en forutsetning for at politiske verk skal lykkes.

Variasjonen i de ulike collagene bidrar imidlertid til at bildene ikke nødvendigvis tolkes utelukkende i denne retningen. Det er her *Nixon Visions*' styrke ligger, som et *serielt* politisk kunstverk. De ulike bildene innehar hver for seg varierende uttrykk. Ikke alle er entydig fordømmende. Enkelte har et underliggende snev av humor og ironi, andre er mer uskyldige eller fremstår som rene geometriske formeksperimenter. Se for eksempel [ill. 7], [ill. 9] og [ill. 13].

Om *Nixon Visions* som politisk kunst kunne innta en rolle i den politiske debatten, var avhengig av om kunstverkene opplevdes som en erfaring og om de ble behandlet i dialog. Verkene inngikk i en kompleks kontekst som var foranderlig. Bilderetorikken i *Nixon Visions* handlet med andre ord ikke bare om et gitt budskap fra sender til mottager, kunstner til betrakter, men collagene var del av en skapende tolkningsprosess. Som Bergmark argumenterte for må politisk kunst bygge sin argumentasjon på en erkjennelse av motsetninger og konflikter.¹⁵⁸ Kunstens frihet er en forutsetning, men for å være en del av den politiske og allmenne ytringsfrihet må verkene inngå i samtale. På denne måten kan kunsten

¹⁵⁸ Bergmark, *Konsten og makten*, 143.

operere gjennom alternative ideologier og stå i opposisjon til det etablerte. Ved å kommunisere gjennom diskurs, involveres både talende personer, skrivende og lesende personer.

Mottagerkonteksten viser at rundt *Nixon Visions*' oppstod en samling av ulike kommunikasjoner på 1970-tallet. Collagens mening som et politisk verk ligger med andre ord ikke kun i bildenes indre, men oppstår også ved bruk. *Nixon Visions* språkssystem må ikke bare forstås som totaliteten av ytringene som sendes ut, slik Barthes skriver, men det dreier seg om totaliteten av de mottatte ytringer, for selve relasjonen mellom bildet og betydninger er usikkert og problematisk. Det er i interaksjonen på forskjellige nivåer med kulturen, språket og publikum, at bildets betydning artikuleres.

Dette kapitlet har forsøkt å belyse og drøfte ulike deler av denne diskursen uten å sette et endelig punktum for tolkningen av verkene. "Svaret" om *Nixon Visions* står fremdeles åpent.

5 BILDENES AVSENDERKONTEKST – EN KORT SKISSE AV POTENSIELLE PROBLEMSTILLINGER

5.1 BILDENES AVSENDERKONTEKST – SLETTE MARK VERSUS *NIXON VISIONS*?

I en mer tradisjonell kunsthistorisk setting er man vant til å skille kunstner og produksjon, mens det i dette tilfellet ville blitt en umulig, eller i hvert fall mangelfull behandling av produksjonen. Nixon arbeidene kan gjerne vurderes alene (...) Imidlertid vil ikke en slik analyse øve kunsten rettferdighet, og den vil heller ikke gi et godt bilde av hva ”kunsten” i Nixon serien er.¹⁵⁹

Nordström opererer med en fjerde kontekst i sin modell, avsenderkonteksten, som ikke har blitt behandlet så langt i avhandlingen. Det har vært et bevisst valg ikke å granske de betydninger som tillegges bildene på grunnlag av det som vites om kunstneren. Slette Marks livssituasjon, rykte og ideologisk tilknytning har tidligere vist seg å virke inn på hvordan publikum har forstått hans kunst. I Slette Marks tilfelle utgjør en behandling av avsenderkonteksten en avhandling alene.

Boel Christensen-Scheel mener med sitatet ovenfor at om publikum skal forstå hva kunsten i *Nixon Visions* er, må nødvendigvis Slette Marks performative selv sees i sammenheng med kunstobjektene. De kan, i følge henne, ikke skilles fra hverandre. Denne forhåndsgitte sannheten ser ut til å ha preget så godt som alle behandlinger av Slette Marks produksjoner. For å avgjøre om det lar seg gjøre å se Slette Marks personlighet og verkene som to adskilte bedrifter, må man i det minste forsøke.

Det trengs ingen ytterligere presisering om at Slette Marks utstillinger bar preg av kunstnerens regi, i form av happenings og egne gitte forklaringer til kunstverkene.¹⁶⁰ Likevel stilles spørsmålet om ikke nettopp dette i enkelte tilfeller overskygger selve kunstobjektene? Christensen-Scheel mener at det ikke lenger kan snakkes om kunstnerens produkter og foreta vurderinger av disse. Kunstneren er selv hovedproduktet og helheten av hans praksis og livsførsel er det som må bedømmes.¹⁶¹ Hun skriver at kunstneren Slette Mark yter sine kunstverk rettferdighet. Snus denne tanken rundt kommer spørsmålet om det er like nærliggende å si at kunstverkene yter Slette Mark rettferdighet?

¹⁵⁹ Christensen-Scheel, *Kjartan Slette Marks Nixon Visions**, 35.

¹⁶⁰ Slette Mark har ved flere anledninger omtalt seg selv som en ”fødselshjelper”. Med begrepet menes det at han ledet og hjalp publikum mot forståelsen av kunstverkene. Selv var han nesten utelukkende tilstede på sine utstillingsåpninger, med innledende performancer, og forklaringer til verkene. Med dette som et gjennomgående trekk i hans utstillingshistorie, må det kunne antas at hans fysiske tilstedeværelse ofte har hatt en viss betydning for publikums- og kritikers, oppfatning av kunstverkene.

¹⁶¹ Christensen-Scheel, *Kjartan Slette Marks Nixon Visions**, 8.

I samtiden ble Slettemark kritisert for den kunstneriske utførelsen, og beskyldt for å kopiere allerede eksisterende uttrykk. I dag henger *Nixon Visions*-collagene permanent som innkjøpt utsmykning på Stortinget i Oslo.¹⁶² *Nixon Visions* er representert ved de største museene i Norge og Sverige. Er det ikke da gjennom objektene og innholdet i bildene mye av betydningen Slettemark har som kunstner ligger? Det problemet som oppstår mellom de to distinksjonene understreker Christensen-Scheel selv avslutningsvis i sin bok: ”For selv om han [Slettemark] står frem i *sin annerledeshet*, er jeg ikke sikker på om det også gjelder *min annerledeshet* – om prosjektet lykkes i sin allmennmenneskelige frihetssøken eller om det først og fremst er en fascinerende personlighet jeg står ovenfor”.¹⁶³

Verkene blir i Christensen-Scheels perspektiv satt i en posisjon der de i ytterste konsekvens må forsvare sin natur som kunstobjekter, satt i skyggen av kunstneren selv. Motstykket til denne situasjonen er følgelig inspirert av Barthes; det må åpnes for tanken om at det er nettopp objektene selv som må få komme til ordet.

På 1970-tallet var bidragsyterne til debatten rundt *Nixon Visions* lite konsentrert om iscenesettelsen av Slettemark som kunstner. Diskusjonen dreide seg om hvorvidt han ble oppfattet som en politisk budbringer (og ved enkelte anledninger bråkemaker) fremfor kunstner. Eksistensialismen, sammensmeltningen mellom kunst og liv hos Slettemark, fremstår i større grad som en del av det helhetlige inntrykket media og publikum har av han som kunstner etter hvert som han ble kjent og utviklet sitt virke fra gjennombruddet, frem til sin bortgang.

Et verk fra 1970-tallet befinner seg i et annet historisk rom enn en analyse gjort i dag. Dette setter visse grenser, men kan gi fordeler. Å forstå Slettemark ut fra et performativt og eksistensialistisk perspektiv er langt enklere i dag, med muligheten til å kaste tilbakeblikk på et helt kunstnerliv gjennom nesten 50 år.¹⁶⁴

¹⁶² Det henger seks eksemplarer av *Nixon Visions* på Stortinget i Oslo i Komitéhuset, en avdeling som benyttes til møtevirksomhet.

¹⁶³ Christensen-Scheel, *Kjartan Slettemarks Nixon Visions**, 60.

¹⁶⁴ Christensen-Scheel, *Kjartan Slettemarks Nixon Visions**, 11, 44-52. Et eksempel på dette, er at kunstnerens selvuttalte beskrivelse av Nixon prosessen som en ”voodoo”, skal ha ført til at Slettemark ble delaktig i president Nixons fall etter Watergate. Dette har ved flere anledninger, blitt tatt til inntekt for at det manipulerende passet Slettemark fikk utsendt i mars 1974, var en sympatierklæring, der kunstnerens identitetssøken kulminerte i at Slettemark påtok seg den falne presidentens identitet. Begrepet ”schizoanalyse” i forbindelse med Nixon-prosjektet, foreslår noe lignende, at arbeidet med motivet resulterer i en terapeutisk øvelse, der kunstneren satt seg i presidentens sted og endret med dette sin egen identitet. Riktignok var Watergate en langtidig prosess, men Nixon holdt kortene tett til brystet, frem mot sin avgang i august 1974. Det virker derfor noe besynderlig at Slettemark skal ha tatt selve avgangen til presidenten som utgangspunkt for passforfalskningen, et halvt år før Nixon faktisk gikk av.

At *Nixon Visions* var preget av Slettemarks verdier er tydelig. Likevel makter bildene å frigjøre seg fra kunstnerens sterke tilstedeværelse og stå alene som serielle kunstverk. I *kunstobjektenes* perspektiv er det ikke gjennom sin individualistiske søken etter frihet at Slettemark lykkes i sitt Nixon-prosjekt. Det er gjennom referansene til de sentrale historiske og kunsthistoriske trekk i samtiden, symbolspråket og muliggjøringen av kulturelle konnotasjoner, at *Nixon Visions* som kunstnerisk uttrykksform kunne bidra til å vekke publikums bevissthet. Med de samfunnsmessige forholdene som grunnlag inntok Slettemarks collager en posisjon i den politiske- og kunstneriske debatten.

5.2 ER *NIXON VISIONS* BEDRE EGNET SOM BLIKKFANG ENN SOM POLITISK TEKST?

Personlig har Slettemark uttalt: ”Jeg har aldri definert meg selv politisk. Det er det andre som har gjort”.¹⁶⁵

Sitatet ovenfor uttrykker eksplisitt at det ikke var kunstnerens mening å definere seg som politisk kunstner. Avhandlingens hovedmål har vært svare på om *Nixon Visions* var et politisk kunstverk og om det i samtiden oppstod som et resultat av samfunnsmessige og politiske forhold i perioden 1971-1974. Etter å ha tolket *Nixon Visions* gjennom et semiotisk begrepsapparat, analysert bildenes syntagmer og symboler, resonnert rundt betraktes kulturelle konnotasjoner og oppfatning av verkene, kan nærmest hele tolkningen falle fra hverandre ved denne lille uttalelsen.

Ved nærmere ettertanke blir imidlertid uoverensstemmelsen mellom Slettemarks utsagn og avhandlingens tolkning en del av det grunnleggende dilemma ved bildeanalyse som avhandlingen allerede har vært inne på. Fischer skriver at i arbeidet med bildeanalyse må det stilles spørsmål om hvilke ytre krefter, hvilke påvirkninger bestemt av sin tid kunstneren lå under for. Et mulig utfall er i følge Fischer, at meningen kunstneren ønsket å gi verket dekker over en dypere mening, en mening som til syvende og sist er samfunnsmessig og kan stå i motstrid med kunstnerens hensikt.¹⁶⁶

Tar man Slettemarks uttalelse bokstavelig legges det begrensninger på *Nixon Visions*. At bildene er politiske har analysen bekreftet på tre nivåer ved hjelp av semiotiske verktøy. Likevel er ingen teori fullstendig ren, universell og upartisk. Spørsmålet om betraktere eller kunsthistorikere har sansen for ulike tegnstrukturer forblir et individuelt anliggende. Likevel muliggjør en semiotisk analyse at verkene er mangetydige. Det har vist seg at spesielt

¹⁶⁵ Slettemark sitert i Øyvør Vik Dalan, ”Kunst skal ondt fordrive”, *Arbeiderbladet*, (26. august 1995), upaginert.

¹⁶⁶ Fischer, *Kunstens nødvendighet*, 132.

Slettemarks collager åpner for dette. Harald Flor understreket allerede i 1973: ”Man gjør seg ikke ferdig med denne billedserien ved første øyekast”.¹⁶⁷

Ut fra sitatet av Slettemark kan det derimot hevdes at det kun finnes noe opplagt ved *Nixon Visions*; at det er noe ved collagene som fanger oppmerksomheten til betrakteren der og da, men at det også stopper her. En slik forståelseshorisont vil gjøre en dyptgående analyse problematisk. Erik Egeland oppfattet Slettemarks kunst som ren agitasjon. For ham sluttet bildene å være aktuelle eller ha betydning i det øyeblikket krigen i Vietnam opphørte eller Nixon ikke lenger var president. *Nixon Visions* var ikke kunst for ettertiden. Egeland ville ment at bildene egnet seg bedre som blikkfang, i likhet med ordinære reklameplakater, enn som tekst.

I et bredere perspektiv stiller Barthes spørsmålet om hvordan meningen kommer til et bilde, og hvor meningen stanser.¹⁶⁸ Å kunne gi noe entydig svar på dette lar seg neppe gjøre. Likevel har anvendelsen av semiotikken som utgangspunkt for å analysere *Nixon Visions*, gitt flere resultater. Studiet av bildenes syntagmer viste hvordan de individuelle tegnene i relasjon eksisterte som sekvens. Collagenes paradigme derimot, utgjorde forholdet mellom individuelle tegn i- og utenfor bildene. Hos den paradigmatiske aksene er det viktigste at bildene hele tiden relateres til noe utenfor seg selv. Bildenes figuralitet utgjør derimot et område for predominans av syntagmer over paradigme. I *Nixon Visions* synes de to aksene, bildenes tegn og helheten utenfor deres flate, alltid å være i funksjon. Enkelt sagt har det ved en grundigere studie av disse to aksene latt seg gjøre å analysere *Nixon Visions* ytre, indre og mottagerkontekst. Innledningsvis ble det stilt spørsmål om verkene har estetiske kvaliteter som kan vurderes isolert fra det politiske innholdet. Til dette viser det seg at *Nixon Visions* har flere kunsthistoriske referanser som kan vurderes, men at verkenes styrke ligger i samspillet mellom form og innhold.

En del av meningen og innholdet verkene hadde i sin samtidige målgruppe har blitt rekonstruert gjennom tre forståelsesnivåer. Ved å skille mellom ulike kontekster som bildene tolkes ut fra, tydeliggjøres det at visse faktorer er foranderlige (som mottagerkonteksten), mens andre er konstante (bildenes indre kontekst, denotasjonene).

På denne måten kan det la seg gjøre å skissere opp et utgangspunkt for Barthes spørsmål om hvordan meningen kommer til et bilde; gjennom kartlegging av verkenes opprinnelige, fysiske kontekst, har collagenes politiske budskap og funksjon blitt drøftet. Dette har skjedd

¹⁶⁷ Flor, ”Maktbilder og billedmakt”, upaginert.

¹⁶⁸ Barthes, ”Bildets retorikk”, 22.

ved en gjennomgang av hvordan *Nixon Visions* ble forstått i samtiden. Det er nærliggende å tenke seg at en del av verkenes mening har sitt opphav nettopp her.

6 AVSLUTNING

I arbeidet med denne avhandlingen har det blitt foretatt noen nødvendig valg. Ikke alle disse har vært enkle. Personlige referanser til Slettemarks liv, Slettemarks Nixon-pass, happenings og relaterte begivenheter kunstneren gjorde i forbindelse med *Nixon Visions*, har fått marginal behandling. Temaene kunne vært viet plass i en grundigere og lengre analyse av denne epoken i Slettemarks kunstneriske virke. Ved å utelate en biografisk tolkning har avhandlingen stått i fare for å bli et ufullstendig bilde på historien, slik som Jan Åke Pettersson skriver. Imidlertid har denne analysen vært basert på andre prinsipper. Som Danbolt og Meyer hevder, betyr ikke det å foreta slike valg at kunstnerens uttalte hensikt er uten interesse. Den representerer en mulig tolkning, men bare én. Det finnes flere måter å forstå verkene på som er interessante for en kunsthistoriker.¹⁶⁹

Siktemålet for avhandlingen har med andre ord vært å gjøre rede for historiske hendelser konkret knyttet til bildene, og drøfte årsaker og virkninger i kjølvannet av *Nixon Visions*' møte med publikum i sin samtid. Tolkningen har bygget på funksjon og kontekst, men ikke minst som Nordström skriver, har det vært sentralt å demonstrere praktisk anvendelse av teoretiske verktøy ved konkrete bildeanalyse. Dette har vært viktigere enn å praktisere en strengt semiotisk teori, eller fremstille en tradisjonell kunsthistorisk gjennomgang.

6.1 SEMIOTIKKEN SOM ANVENDT TEORI OG METODE – AVHANDLINGENS FUNN OG KONKLUSJON

Nixon Visions som politisk kunstverk var på 1970-tallet var omstridt. For mange representerte bildene en enkel utført og gjentakende propaganda. Motstykket var oppfatningen om at bildene var konsekvente, totale og for logisk gjennomførte til å kunne stemples som lettvinne. Det viste seg at i samtiden fremstod det som problematisk å tolke Slettemarks Nixon-bilder som kunst. Også kunstnerens støttespiller Harald Flor motsa seg selv i sin artikkel, der han konkluderte med at bildene var kunst, for videre å understreke at de var ment for utendørs bruk.¹⁷⁰ Gatekunst er i større grad noe som har fått innpass på kunstfeltet i de senere år. En gjennomgang av *Nixon Visions*' historie viser seg med andre ord å være fylt av paradokser.

¹⁶⁹ Danbolt, Meyer, *Når bilder formidler*, 139-140.

¹⁷⁰ Flor, "Maktbilder og billedmakt", upaginert. Det understrekes her at kunst selvfølgelig kan være laget for utendørs bruk, men at det er kunstens funksjon som meningsytring Flor sikter til i sin artikkel.

I et kunsthistorisk perspektiv favner *Nixon Visions* mye av essensen av de politiske sakene og viljen til å protestere i det kunstneriske landskapet i Norge på 1970-tallet. Til tross for at den politiske kunsten generelt sett var et tidstypisk fenomen, må kunstneren roses for at Nixon-serien var innovativ. Slettemark hentet visse grep fra moderne kunst og laget en variert og dynamisk collage-serie. Prosjektet er unikt i Norge på denne tiden, gjennom enkelhet og kompleksitet, formidler collagene flere mulige budskap, uten å være utelatende fordømmende. Collagene representerer på mange måter Slettemarks kunstnerisk særegenhet. Sammenlignes prosjektet med GRAS-gruppens kunst, som kanskje ville være den mest nærliggende parallell, vises det at der GRAS sluttet seg til ml-bevegelsen, styrte Slettemark unna politiske grupperinger og arbeidet tilsynelatende mer ut i fra en kunstnerisk individualisme.¹⁷¹

De ulike kontekstene rundt *Nixon Visions* forholder seg til hverandre. Collagene henviste til andre bilder i serien, og hentet sin betydning fra forskjellige diskurser i samfunnet. Som kunsthistoriker kan man hevde at det politiske budskapet i bildene kommer i andre rekke, og at det er Slettemarks identitetsarbeid som er mest sentralt. Settes den tidligere identitetstolkningsvarianten til side, synes tvert i mot en semiotisk analyse å ha vist at Slettemarks bilder har sterk karakter av å være nettopp politiske verk. Det at bildene ble stjålet fra utstillingen i Honningsvåg, og senere brent hos politiet, må forstås som en del av det faktum at noen på ett nivå fant kunstverkene provoserende. Collagene ble også innkjøpt av Stortinget i Oslo, og da de ble hengt opp skapte dette stor debatt innad i huset. Flere mente at bildene var for provoserende, og følgelig ble *Nixon Visions* tatt ned fra veggene.

Det grunnleggende innhold i samfunnet; det være seg menneskene med sine materielle og åndelige behov, slik Fischer definerer det, forandrer og utvikler seg stadig. *Nixon Visions* synes likevel ikke å være låst på 1970-tallet eller uforståelig for oss som betrakter det i dag. Tvert i mot har de i ettertiden i stor grad blitt stående som representanter for den politiske protest kunsten i sin samtid.¹⁷² Det situasjonsbetingede utgangspunktet for collagene

¹⁷¹ Nerdrum, "Bildene er mitt våpen", 53, 73. Nerdrum skriver at GRAS-kunstnernes kunst må knyttes opp mot ml-bevegelsens visjon om en kunst i samfunnets tjeneste, og at gruppen knyttes til fremveksten av en ny kommunistisk organisasjon, samt dennes kulturpolitikk. Hennes beskrivelse understreker at sammenligningen mellom *Nixon Visions*, og GRAS passer i liten grad. Prosjektene synes å ha minimalt til felles, bortsett fra noen formale referanser hentet fra pop-kunsten.

¹⁷² Stortinget, *Kunstvandring i Stortinget*, (Oslo: Stortinget, Informasjons- og dokumentasjonsavdelingen, 2010), 3-14; Ref. mail-korrespondanse med Førstearkivar Gro Vilberg, Stortingsarkivet (11. november 2010); Artliberated, *Kjartan Slettemark: Nixon Visions removed*, <http://www.artliberated.org/?p=cases&id=30> (oppsøkt 15. mars 2011). Bildene hadde for eksempel en sentral plassering på Nasjonalmuseets utstilling, *Fantastisk Politikk* i 2004. Da collagene ble innkjøpt, og hengt opp på Stortinget i Oslo, skapte dette stor debatt innad på Stortinget. Bildene ble oppfattet som provoserende, men til tross for at de ble tatt ned fra veggene, ble *Nixon*

underslår dermed ikke at kunstneren med relativt enkle midler og tydelige referanser, skapte noe nytt med *Nixon Visions*. Collagene engasjerte både publikum og presse. Slik sett lykkes Slettemark også rent formalt, det er gjennom sitt formspråk at det politiske innholdet muliggjøres.

Detaljer i bildene, og helheten av omstendighetene rundt verkene, viser at hypotesen stemmer om at bildenes ytre kontekst, de politiske og samfunnsmessige strømningene på 1970-tallet, var avgjørende for collagenes tilblivelse. Også det kunsthistoriske landskapet var betydningsfullt for bildenes utforming, noe de formale referansene til Warhol, Gysin og Burroughs antyder. Dekodingen av *Nixon Visions* tegn viser at den sosiale konteksten og bildenes retorikk, ikke gikk på bekostning av verkenes estetiske kvaliteter, slik kritikerne av bildene påstod.

Slettemarks Nixon prosjekt har heller ikke oppstått i et vakuum. Når kunstens historie betraktes må den ikke sees på som en anonym helhet, men som et verk av individuelle kunstnere med deres særegne begavelse og aspirasjoner. I denne analysen har det blitt vektlagt at samfunnsforholdene burde studeres. Samfunnsbevegelsene og samfunnskonfliktene i vedkommende periode; ideene som skriver seg fra det religiøse, filosofiske og politiske, må tas i betraktning for å kunne se kunsten i en virkelig sammenheng.¹⁷³

Nixon Visions fremstår som et verk med både politiske, historiske og kunsthistoriske referanser. Betydningen av å studere de ulike kontekstene til et politisk verk som *Nixon Visions*, understrekes av Fischer, som skriver at en sosial studie av kunsten er avgjørende. Anvender ikke kunsthistorikere sosiologien på kunsten, men utelater å undersøke de samfunnsmessige årsakene til vekslingen mellom emne, form, og innhold, ender man nødvendigvis i et drømmeland av abstrakte spekulasjoner og estetisering, milevidt fra virkeligheten.¹⁷⁴

Visions på et senere tidspunkt imidlertid hengt opp i Komitehuset. Dette var likevel en mer anonym plassering enn den originale plassen ved utenrikskomiteen.

¹⁷³ Fischer, *Kunstens nødvendighet*, 143.

¹⁷⁴ Fischer, *Kunstens nødvendighet*, 143.

Oversikt over Slettemarks utstillinger med *Nixon Visions* 1971–1974¹⁷⁵

1971

Januar: Krognoshuset i Lund. Separat utstilling. *The Art of Falling*.

Februar: Moderna Museet i Stockholm. Film-show.

Juni: Nixon plakater i Stockholm by.

August: Galleri Aquarius i Honningsvåg. Separat utstilling.

Oktober: Galleri Cheap Thrills i Helsinki.

Desember: Galleri Sen Nin i Stockholm. Separat utstilling. *Tusen och en Nixon*.

1972

Mai: Demonstrasjon med Nixon plakater i første mai toget i Stockholm.

Juni: *Nixon Head Catalogue* publiseres.

August: NWT Galleri i Karlstad.

November: Göteborgs Konstmuseum. Separat utstilling. *Tusen och en Nixon* og *Faces old and new*. Performance på åpningen.

1973

Februar: UKS i Oslo. *Nixon Visions*.

Mars: Norrköpings Konstmuseum. Separat utstilling. *Nixon Visions*.

Mai: Club 7 i Oslo. Separat utstilling. *Nixon Visions*.

1974

Februar: Utstilling i Umeå. *Nixon Visions*. Jan Horne startet sin dokumentar om Slettemark.

Filmen ble først vist på NRK i 1978.

Mars: Arbetets Galleri i Malmö. Separat utstilling. *Nixon Visions*.

Grafisk Triennale på Liljevalchs i Stockholm.

Passet med det manipulerede bildet av Nixon og Slettemark ble utsendt.

¹⁷⁵ Kilder: Pettersson, *Titta jag sett; Biography, exhibitions and performances*, Kjartan Slettemark NoMad of ART, <http://www.kjartan.se/hemex.htm#>, (oppsøkt 14. Februar 2011).

Performance som fisker på International Art Fair i Basel. Senere en performance på Grafikhuset i Stockholm, og Linds Konsthall i Lund med Sture Johannessson.

Juli: Nixon passet blir trykket i pressen. Sveriges seks største aviser hadde passbildet på forsiden.

Litteraturliste

- Barthes, Roland. "Bildets retorikk". I *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*. Redigert av Knut Stene-Johansen, 22-35. Oslo: Pax, 1994.
- Baxandall, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. Yale: Yale University Press, New Haven and London, 1985.
- Bergmark, Torsten. *Konsten og makten*. Stockholm: Arbetarkultur, 1978.
- Christensen-Scheel, Boel. *Kjartan Slettemarks Nixon Visions**. Oslo: Torpedo Press & Ctrl+Z Publishing, 2010.
- Christensen-Scheel, Boel. "Mobile Homes – Perspectives on Situatedness and De-Situatedness in Contemporary Performative Practice and Theory". Ph. D. avhandling, Universitetet i Oslo, 2009.
- Crow, Thomas. "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol". I *Modern Art in the Modern Common Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur fra vikingtida til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2. utgåve, 2004.
- _____. Meyer, Siri. *Når bilder formidler: En bok om visuell kommunikasjon*. Oslo: Universitetsforlaget, 1988.
- Danto, Arthur C. *Beyond the Brillo box: The visual arts in post-historical perspective*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1992.
- Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the ends of a certain history of art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005.
- Eco, Umberto. *Den frånvarande strukturen: Introduktion till den semiotiska forskningen*. Lund: Bo Cavefors bokförlag, 1971.
- Egeland, Erik. *Kunsten i kaos*. Oslo: Elingaard Forlag, 1969.
- Evensberget, Snorre. Gundersen, Dag. *Bevingede ord: Nær 13000 litterære sitater, historiske ytringer, ordtak og talemåter, sentenser og fyndord*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1995.
- Fischer, Ernst. *Kunstens nødvendighet*. Oslo: Ny dag, 1966.
- Godbolt, James. *USA i vår tid- trekk frå nyare amerikansk historie*. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1994.
- Hennum, Gerd. *Med kunst som våpen: Unge kunstnere i opprør 1960-1975*. Oslo: Schibsted Forlagene, 2007.
- Klausen, Arne Martin. *Kunstsosiologi: Om kunstens stilling og funksjon i samfunnet – hos oss og i fjerne kulturer. En innføring*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1977.
- Krogstad, Anne. *Image i politikken: Visuelle og retoriske virkemidler*. Oslo: Pax forlag AS, 1999.

Mitchell, W.J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

Nasjionalgalleriet. *Norsk kunstnerleksikon: Bildende kunstnere, arkitekter, kunsthåndverkere*. Bind 3 N-SO. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1986.

Nerdrum, Nora Ceciliedatter. "Bildene er mitt våpen: En analyse av GRAS-gruppas silketrykk med fokus på ideologi". Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 2007.

Nordström, Gert Z. *Bildespråk og bildeanalyse*. Oslo: J.W Cappelens forlag, 1983.

_____. *Rum relation retorik: Ett projekt om bildteori och bildanalys i det postmoderna samhället*. Stockholm: Carlsson bokförlag, 1996.

Olsson, Brita. *Kjartan Slettemark: Kunsten å falle*. Med bidrag av Idun A. Husabø og Susanna Slöör. Leikanger: Skald forlag AS, 2009.

Pettersson, Jan Åke. "Tillintetgörelsen av det rationalistiska universet: Kjartan Slettemarks konst 1964-1967". Magisteravhandling, Universitetet i Oslo, 1984.

Sørensen, Gunnar. "70-tallets samfunnskritiske maleri". I *Norsk Maleri 70-tallet*. Med bidrag av Even Hebbe Johnsrud, Bjørn Melbye Gulliksen. Oslo: Tanum-Norli, 1980.

Veiteberg, Jorunn. *Den norske plakaten*. Oslo: Pax forlag AS, 1998.

_____. Økland, Einar. *Reklamebildet: Norske annonsar og plakatar frå århundreskiftet til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1986.

Werenskjold, Rolf Fossum. *Det 20. århundrets historie: Europa, USA og Japan*. Med bidrag av Hans Otto Frøland, Arne Kalland, Pål Kolstø, Odd Arne Westad. Oslo: Universitetsforlaget AS, 1997.

Utstillingskataloger

Bie-Larsen, Bård. "Öyvind Fahlström". I *Fantastisk politikk: Kunst i turbulente tider*. Redigert av Marianne Yvenes, 124-125. Utstillingskatalog, Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2006.

Flor, Harald. "Politisk grobunn for billedmessig mangfold". I *Gras 10 år etter*, 3-9. Utstillingskatalog, Oslo: Hammerslund Kunsthandel, 1983.

Kroksnes, Andrea. "Fantastisk politikk". I *Fantastisk politikk: Kunst i turbulente tider*. Redigert av Marianne Yvenes, 11-33. Utstillingskatalog, Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2006.

Ness, Nina Denney. "Kjartan Slettemark". I *Fantastisk politikk: Kunst i turbulente tider*. Redigert av Marianne Yvenes, 60-61. Utstillingskatalog, Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2006.

Pettersson, Jan Åke. "Kjartan Slettemarks kropper". I *Kjartan Slettemark: Bodies*, 3-14. Utstillingskatalog, Tønsberg: Haugar Vestfold Kunstmuseum, 2002.

- _____. ”Kjartan Slettemark: En grenseløs borderliner”. I *Kjartan Slettemark*, 6-22. Utstillingskatalog, Bergen: Galleri s.e i Bergen, 2006.
- _____. ”Ondt skal med kunst fordrives”. I *Kjartan Slettemark: Permanent Haugart 2004-2006*, 3-34. Utstillingskatalog, Tønsberg: Haugar Vestfold Kunstmuseum, 2004.
- _____. ”Konstens Kosmo-Politiske Identitets-NoMad: En Retrospektiv Peep Show”. I *Titta jag sett*, 4-42. Utstillingskatalog, Trondheim: Trondhjems kunstforening, Haugen og Maning A/S Norge, 1982.
- Stortinget. *Kunstvandring i Stortinget*, 3-14. Utstillingskatalog, Oslo: Stortinget, Informasjons- og dokumentasjonsavdelingen, 2010.
- Woll Gerd. ”Kan kunst forandre verden?” I *Engasjert Kunst: Billedkunsten speiler samfunnet*, 91-134. Utstillingskatalog Stenersenmuseet, Oslo: Labyrinth Press, 1999.
- Øien, Jon. ”GRAS er død, leve GRAS”. I *Gras 10 år etter*, 18-21. Utstillingskatalog, Oslo: Hammerslund Kunsthandel, 1983.

Avis – og tidsskriftartikler

- Andersen, Stig. ”Nixons 60 ansikter”. *Arbeiderbladet*, (24. februar 1973): upaginert.
- Andreassen, Thorleif. ”12 viktigste siden Munch”. *Aftenposten Kultur*, (23. september 2005): 6.
- B, P. ”Hvordan en myte kan oppstå”. *Norges Handels og Sjøfarts tidende*, (3. april 1978): upaginert.
- Blehr, Karin. ”Kjartan Slettemark”. *Morgenbladet*, (5. mars 1973): upaginert.
- Dalan, Øyvør Vik. ”Kunst skal ondt fordrive”. *Arbeiderbladet*, (26 august 1995): upaginert.
- Egeland, Erik. ”Når en kunsthistoriker undertrykker seg selv”. *Aftenposten*, (20. april 1978): 7.
- _____. ”Slettemark i fjernsyn”. *Aftenposten*, (3. april 1978): 48.
- _____. ”Slettemark i UKS”. *Aftenposten*, (23. februar 1973): 4.
- _____. ”Øksens tale”. *Morgenbladet*, (4. juli 1965): upaginert.
- Faldbakken, Matias. ”Motvillig revolusjonær”. *NIFCA: The Nordic Institute for Contemporary Art*, (3/01): 6-8.
- Flor, Harald. ”Maktbilder og billedmakt”. *Dagbladet*, (1. mars 1973): upaginert.
- _____. ”Ut av kunsten – bort med ytringsfriheten”. *Dagbladet*, (11. april 1978): upaginert.
- Friesen, Bertil von. ”Politik och konst”. *Dagens Nyheter*, (16. juni 1971): 2.

Hougen, Pål. "Er Arbeiderparti folk de beste malerne?" *Aftenposten*, (20. april 1978): 5.

_____. "Gott mit uns". *Aftenposten*, (19. april 1978): 7.

_____. "Om en kunstner og en kritiker". *Aftenposten*, (11. april 1978): 7.

Jensen, Finn Robert. "Et grensetilfelle". *Aftenposten*, (10. juli 1999): 24.

Kolberg, Åsne. "Kjartan Slettemark på tilbud i UKS: Politimesteren vrir seg, Kulturrådet til unnsetning". *Verdens Gang*, (17.februar 1973): 5.

Lagercrantz, Olof. "Konst och politik". *Dagens Nyheter*, (13. juni 1971): upaginert.

_____. "Svar om konstcensur". *Dagens Nyheter*, (16. juni 1971): 2.

Lindblad, Thomas. "Statliga medel används till politisk propaganda". *Dagens Nyheter*, (4. juni 1971): 8.

M, C. "Slettemark til sak mot NRK?" *Aftenposten*, (6.april 1978): 59.

Mallander, Jan Olof. "En fadermördare och en dräpande naivist". *Dagen Nyheter*, (17. desember 1971): 5.

Rostad, Bernhard. "Setter Gjerde pris på ham?" *Dagbladet*, (15. februar1973): 5.

Skagg. "På nære nippet". *Aftenposten*, (14.april 1978): 39.

Skaug, Erling. "En kritiker og nok en kritiker". *Aftenposten*, (14. april 1978): 5.

_____. "Hvor er det blitt av Slettemark?" *Aftenposten*, (28. april 1978): 5.

Slettemark, Kjartan. "Politiske bilder stjålet i Honningsvåg". *Finmarksposten*, (14. august 1971): 2.

Solberg, Tone. "Kunstneren som sprenget seg ut av galleriene". *Dagbladet*, (30. mars 1978): upaginert.

Vigeland, Eva. "Grønt lys for skjeløyd Nixon". *Verdens Gang*, (31. mars 1978): upaginert.

Avisartikler uten forfatter

"Johan Gjerde på utstilling". *Dagbladet*, (1. mars 1973): upaginert.

"Kjartan slår till". *Dagens Nyheter*, (16. juni 1971): 12.

"Malerier av liten verdi, sier politiet". *Dagbladet*, (10.august 1971): 1.

"Montasjer og kunst". *Norges Handels og Sjøfarts tidende*, (21. februar 1973): upaginert.

"Nixon Portretter på Nordkapp: Kjartan Slettemark stiller ut på Aquarius". *Finmarksposten*, (3.august 1971): 1.

"Rekord i första mai". *Dagens Nyheter*, (2. mai 1972): 2.

"Räddningen för USAs söner: Lämna Indokina!" *Dagens Nyheter*, (2. mai 1972): 8.

”Slettemark”. Nasjonalmuseets klipparkiv. Ukjent leserinnlegg, (8. april 1978).

”Slettemark-filmen – et slag for ytringsfriheten”. *Dagbladet*, (31. mars 1978): upaginert.

”Slettemarks Nixon neppe opphissende”. *Verdens Gang*, (1. mars 1973): upaginert.

”Ukens gallerirunde: Irland, Nixon og musikanter”. *Aftenposten*, (16.februar 1973): 5.

”12 Nixon portretter tatt i Honningsvåg”. *Finmarksposten*, (10.august 1971): 1-2.

Elektroniske kilder

Artliberated. *Kjartan Slettemark: Nixon Visions removed*.
<http://www.artliberated.org/?p=cases&id=30> (oppsøkt 15. mars 2011).

Kjartan Slettemark NoMad of ART. *Biography, exhibitions and performances*,
<http://www.kjartan.se/hemex.htm#> (oppsøkt 14. Februar 2011).

Konstbevakning. *Kjartan Slettemark*. Redigert av Jörgen Wannefors. Dokumentarfilm i regi av Pierre Stahre, 2004.
<http://video.google.com/videoplay?docid=6607062228498222505#> (oppsøkt 10. mai 2011).

Nordiska museet. *Vakuumbryggare, februari 2003*. Nordiska museet Stockholm, 2003,
<http://www.nordiskamuseet.se/publication.asp?publicationid=3618> (oppsøkt 14. januar 2011).

Nordström, Gert Z. *Gert Z Nordström*. <http://www.gzn.se/> (oppsøkt 28. september 2011).

Steihaug, Jon Ove. *Kunstpolitikk på norsk 70-tallet revisited*. Kunstkritikk, 27. august 2003,
<http://www.kunstkritikk.no/kritikk/kunstpolitikk-pa-norsk-70-tallet-revisited/>
(oppsøkt 15. mars 2011).

Vold, Jan Erik. *Slettemark/Nixon – og friheten*. Vinduet 2-1973.
<http://web2.gyldendal.no/vinduet2/tekst.asp?id=49> (oppsøkt 11. november 2010).

Andre kilder

Mail-korrespondanse med Førstearkivar Gro Vilberg, Stortingsarkivet (11. november 2010).

Mail-korrespondanse med arkivverket, (3. mai 2010 og 20. mai 2010).

Vedlegg til illustrasjonsliste

Forkortelser

KUB	Kunsthistorisk billedatabase
Nasjonalmuseet	Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo
K&H	Nasjonalmuseets kobberstikk- og håndtegningsamling

Illustrasjonsliste

Ill. 1: Kjartan Slettemark, *Nixon Visions*, 1971. Offsettrykk: rød penn, 57,8 x 49 cm. Oslo: Nasjonalmuseet - K&H. Bilde: Nasjonalmuseet.

Ill. 2: Kjartan Slettemark, *Nixon Visions*, 1971. Offsettrykk: collage, 57,8 x 49 cm. Trondheim: Trondheims Kunstmuseum. Bilde: Trondheims Kunstmuseum.

Ill. 3: Kjartan Slettemark, *Nixon Visions*, 1971. Offsettrykk: collage, 57,8 x 49 cm. Trondheim: Trondheims Kunstmuseum. Bilde: Trondheims Kunstmuseum.

Ill. 4: Kjartan Slettemark, *Nixon Visions*, 1971. Offsettrykk: rød penn, 57,8 x 49 cm. Oslo: Nasjonalmuseet - K&H. Bilde: Nasjonalmuseet.

Ill. 5: Kjartan Slettemark, *Nixon Visions*, 1971. Offsettrykk: collage, 57,8 x 49 cm. Trondheim: Trondheims Kunstmuseum. Bilde: Trondheims Kunstmuseum.

Ill. 6: Kjartan Slettemark, *Nixon Visions*, 1971. Offsettrykk: collage, 57,8 x 49 cm. Oslo: Stortinget. Bilde: Stortinget i Oslo, Informasjonsavdelingen.

Ill. 7: Kjartan Slettemark, *Nixon Visions*, 1971. Offsettrykk: collage, 57,8 x 49 cm. Oslo: Nasjonalmuseet - K&H. Bilde: Nasjonalmuseet.

Ill. 8: Kjartan Slettemark, *Nixon Visions*, 1971. Offsettrykk: collage, 57,8 x 49 cm. Oslo: Nasjonalmuseet - K&H. Bilde: Nasjonalmuseet.

Ill. 9: Kjartan Slettemark, *Nixon Visions*, 1971. Offsettrykk: collage, 57,8 x 49 cm. Oslo: Nasjonalmuseet - K&H. Bilde: Nasjonalmuseet.

Ill. 10: Kjartan Slettemark, *Nixon Visions*, 1971. Offsettrykk: collage, 57,8 x 49 cm. Oslo: Nasjonalmuseet - K&H. Bilde: Nasjonalmuseet.

Ill. 11: Kjartan Slettemark, *Nixon Visions*, 1971. Offsettrykk: collage, 57,8 x 49 cm. Trondheim: Trondheims Kunstmuseum. Bilde: Trondheims Kunstmuseum.

Ill. 12: Kjartan Slettemark, *Nixon Visions*, 1971. Offsettrykk: collage, 57,8 x 49 cm. Trondheim: Trondheims Kunstmuseum. Bilde: Trondheims Kunstmuseum.

Ill. 13: Kjartan Slettemark, *Nixon Visions*, 1971. Offsettrykk: collage, 57,8 x 49 cm. Trondheim: Trondheims Kunstmuseum. Bilde: Trondheims Kunstmuseum.

Ill. 14: Kjartan Slettemark, *Av rapport fra Vietnam: Barn overskylltes med brennende napalm. Deres hud brennes til svarte sår og de dør*, 1965. Oslo: Nasjonalmuseet. Bilde: Nasjonalmuseet.

Ill. 15: Kjartan Slettemark, *Portrett*, 1972. Akryl på lerret. Oslo: Nasjonalmuseet. Bilde: Nasjonalmuseet.

- Ill. 16: Kjartan Slettemark, *Normal*, 1973-1974. Emalje på metallplate, 35 x 25 cm. Oslo: Nasjonalmuseet. Bilde: Nasjonalmuseet.
- Ill. 17: Kjartan Slettemark, *Det måsta löna sig att motarbeta*, 1973-1974. Emalje på metallplate, 35 x 25 cm. Oslo: Nasjonalmuseet. Bilde: Nasjonalmuseet.
- Ill. 18: Kjartan Slettemark, *Multi*, 1973-1974. Emalje på metallplate, 35 x 25 cm. Oslo: Nasjonalmuseet. Bilde: Nasjonalmuseet.
- Ill. 19: Kjartan Slettemark, *Kriminalvården*, 1973-1974. Emalje på metallplate, 35 x 25 cm. Oslo: Nasjonalmuseet. Bilde: Nasjonalmuseet.
- Ill. 20: Kjartan Slettemark, *Mums*, 1972. Emalje på metallplate 35 x 25 cm. Bilde: KUB.
- Ill. 21: Kjartan Slettemark, *Uten tittel*, Litografi, farge på papir, 59,7 x 49,7 cm. Oslo: Nasjonalmuseet. Bilde Nasjonalmuseet.
- Ill. 22: Kjartan Slettemark, *Nixon Pass*, 1974. Fotomanipulasjon. Privat. Bilde: KUB.
- Ill. 23: Kjartan Slettemark, *Uten tittel*, 1974. Foto av original amerikansk valgplakat (1968). Bilde: KUB.
- Ill. 24: Kjartan Slettemark, *Uten tittel*, 1974. Privat passfoto. Bilde: KUB.
- Ill. 25: Kjartan Slettemark, *Uten tittel*, 1974. Sammenstilling av to foto, håndkolorert. Bilde: KUB.
- Ill. 26: Gevalia, *Gevalia ger kaffe glädje*, 1963. Fra *Husmoderns idéserie* nr 49. Bilde: http://kuriosapaviljongen.blogspot.com/2009_08_01_archive.html
- Ill. 27: Gevalia, *Gevalia för varje smak*, 1965. Fra *Husmoderns idéserie* nr 26. Bilde: http://kuriosapaviljongen.blogspot.com/2009_08_01_archive.html
- Ill. 28: Gevalia, *Gevalia för varje smak*, 1965. Stockholm: Nordiska museet. Bilde: <http://www.nordiskamuseet.se/publication.asp?publicationid=3618>
- Ill. 29: Gevalia, *Gevalia ger kaffe glädje*, 1963. Bilde: <http://mercursenteret.no/?tag=reklame>
- Ill. 30: Nixon Visions 1. mai, 1972. Fotografi. Bilde: KUB.
- Ill. 31: Brita Olsson, *Lesson in the Art of Falling*, 1969. Fotografi. Bilde: Preus Museum, http://www.preusmuseum.no/norsk/utstill_arkiv_more.php?id=607_0_59_0_C
- Ill. 32: Brita Olsson, *Kjartan Slettemark, Nixon Visions Posters, Petrol Station, Stockholm*, 1971. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 33: Brita Olsson, *Nixon Visions Posters, Wagon, Stockholm*, 1971. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.

- Ill. 34: Brita Olsson, *Nixon Visions, Underground Station Fridhemsplan, Stockholm*, 1971. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 35: Brita Olsson, *Nixon Visions Posters Stockholm*, 1971. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 36: Brita Olsson, *Nixon Visions, Underground Station Fridhemsplan, Stockholm*, 1971. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 37: Brita Olsson, *Nixon Visions, Underground Station Fridhemsplan, Stockholm*, 1971. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 38: Brita Olsson, *Nixon Visions Posters, Busstop, Stockholm*, 1971. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 39: Brita Olsson, *Nixon Vision Posters, Busstop, Stockholm*, 1971. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 40: Brita Olsson, *Nixon Visions, US Trade Center, Stockholm*, 1972. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 41: Brita Olsson, *Nixon Visions, Demonstration, US Trade Center, Stockholm*, 1972. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 42: Brita Olsson, *Kjartan Slettemark Nixon Visions Posters, Stockholm*, 1972. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 43: Brita Olsson, *Nixon Visions, Demonstration, Stockholm*, 1972. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 44: Brita Olsson, *Nixon Visions Posters, Stockholm*, 1972. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 45: Brita Olsson, *Nixon Visions, Demonstration, Stockholm*, 1972. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 46: Brita Olsson, *Kjartan Slettemark, Nixon Visions, Stockholm*. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 47: Brita Olsson, *Nixon Visions, Moderna Museet, Stockholm*. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 48: Brita Olsson, *Nixon Visions, Moderna Museet, Stockholm*. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.
- Ill. 49: Brita Olsson, *Nixon Visions, Moderna Museet, Stockholm*. Fotografi. Bilde: Brita Olsson.

